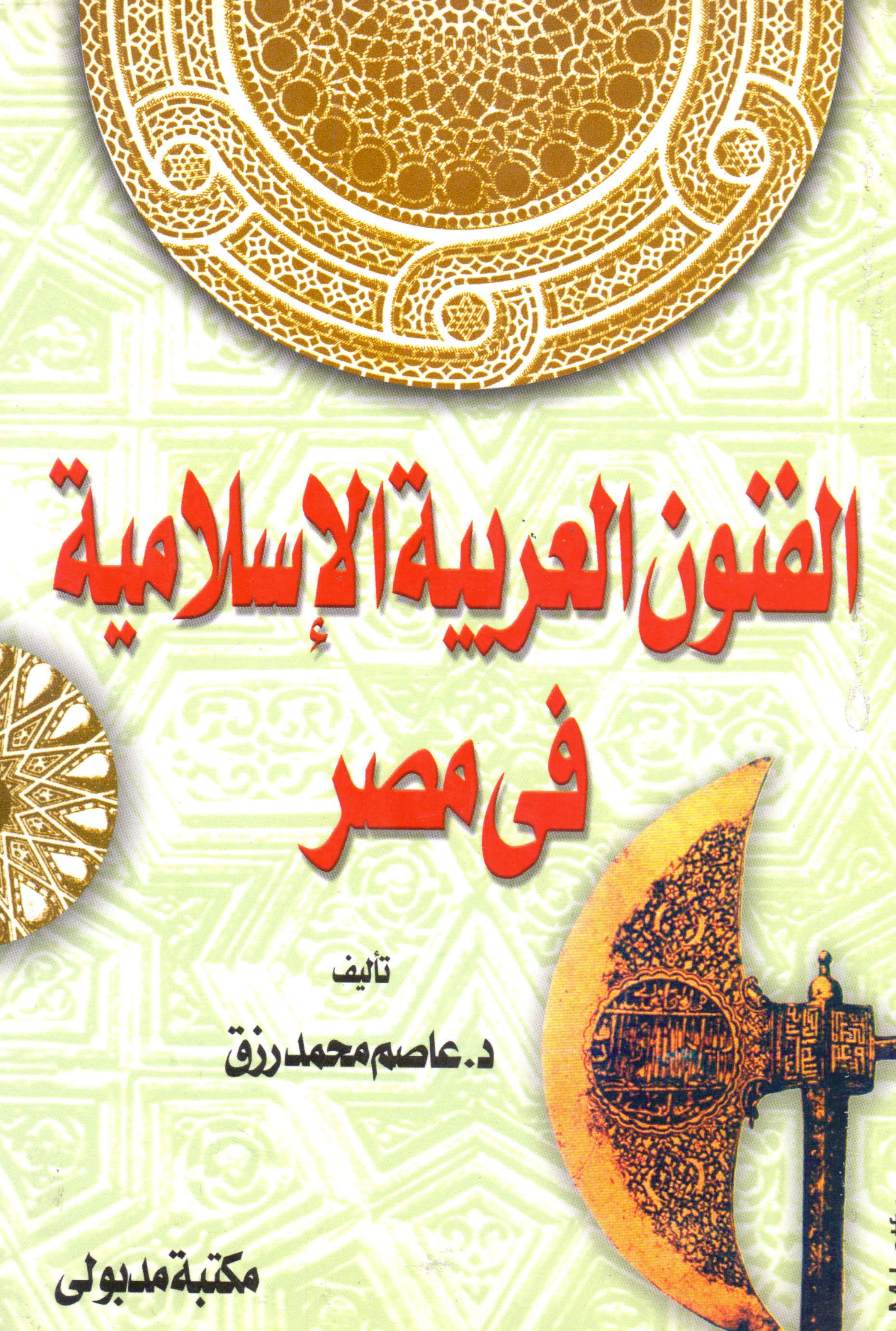

الفنون العربية الإسلامية
فى مصر
تأليف
د. عاصم محمد رزق
مكتبة مدبولى

الفنون العربية الإسلامية فى مصر

مع إقرارنا بوحدة التعبير فى الفنون العربية الإسلامية ، فإن هذا الإقرار لا ينفى بطبيعة الحال وجود اختلافات فنية إقليمية بين التحف العربية الإسلامية ، فقد طورت مصر مثلاً فى منتصف القرن (٦هـ/١٢م) أسلوبًا مميزًا فى تقسيم الزخارف الهندسية إلى وحدات اتخذت فى أول الأمر أشكالاً نجمية بسيطة ثم تطورت فى العصر المملوكى إلى ما عرف بوحدة الطبق النجمى بكل ما فيه من أشكال فنية معقدة ، وانتقل هذا الأسلوب بعد ذلك إلى الشمال الأفريقى وإلى الأندلس ثم إلى الأناضول والأقاليم الأوروبية من تركيا ، أما فى شرق العالم الإسلامى وخاصة فى إيران والهند فإننا لا نجد سوى نماذج قليلة من هذه الأشكال النجمية ، كذلك فقد طورت إيران أشكالاً من التوريقات الإنسيابية أو أشكالاً زهرية على هيئة غصون الشجر غطت بها صفحات المخطوطات والأبواب وجوانب المنابر وغيرها من التحف الفنية التى صنعتها .

ليس هذا فقط بل إن ازدهار صناعة الفخار - التى تمثل حقلاً من أهم حقول الفنون العربية الإسلامية مثلاً - لم يحدث فى العالمين العربى والإسلامى فى وقت واحد ، يدل على ذلك أن ازدهارها فى العراق كان قم تم فى القرن (٣هـ/٩م) ، وأن ازدهارها فى شرق إيران وبلاد ما وراء النهر كان قم تم فى القرن (٤هـ/١٠م) ، بينما كان ازدهارها فى مصر خلال القرنين (٦ -٧هـ/ ١٢ -١٣م) ، أما فى الأندلس فلم يتم هذا الازدهار إلا فى القرنين (٨ -٩هـ/ ١٤ -١٥م) كما أنه لم يتم فى تركيا إلا خلال القرن (١٠هـ/١٦م) .

من مقدمة المؤلف

MADBULI BOOKSHOP مكتبة مدبولى
6 Talat Harb SQ. Tel.: 5756421
٦ ميدان طلعت حرب - القاهرة - ت : ٥٧٥٦٤٢١

الفنون العربية
الإسلامية فى مصر

الكتاب : الفنون العربية الإسلامية فى مصر
الكاتب : د. عاصم محمد رزق
الطبعة : الأولى عام ٢٠٠٦
الناشر : مكتبة مدبولى ٦ ميدان طلعت حرب – القاهرة
تليفون : ٥٧٥٦٤٢١ – فاكس : ٥٧٥٢٨٥٤
البريد الإلكترونى : www.madboulybooks.com
Info@madboulybooks.com
الجمع والتنفيذ : دار جهاد – ٢٦ ش إسماعيل أباظة – لاظوغلى
تليفون : ٧٩٦٤٧٨٣
رقم الإيداع : ١٥٨٥٥ / ٢٠٠٥
الترقيم الدولى : ISBN 977-208-567-4

الفنون العربية الإسلامية فى مصر

تأليف

د. عاصم محمد رزق

الناشر

مكتبة مدبولى

٢٠٠٦ - ٢٠٠٧



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴾

صَدَقَ اللهُ العَظِيم

[الأعراف: ٣٢]

فهرس الموضوعات

الباب الثانى

الباب الثالث

الباب الرابع

الباب الخامس

الباب السادس

مقدمة عامة
عن الفنون العربية الإسلامية

عن الفنون العربية الإسلامية

ينحصر الحديث عن الفنون العربية الإسلامية فى هذه المقدمة العامة فى خمس نقاط رئيسية هى التسمية، والتاريخ، وبداية التكوين، والخصائص العامة، وعناصر الزخرفة.

أولا التسمية:

إذا جاز لنا أن نتكلم فى هذه النقطة عن تاريخ الحضارة العربية الإسلامية التى أفرزت هذه الفنون، فإننا لابد أن نعرف أولا ما هو الموطن الذى نشأت فيه هذه الحضارة، والجواب على ذلك أن هذا الموطن يمتد من المحيط الأطلسى غربا، إلى الخليج العربى شرقا، إلى هضاب الأناضول وأرمينيا شمالا، إلى أواسط أفريقية والمحيط الهندى جنوبا، وتسكن هذه المناطق أمم عريقة ذات حضارات بدأت فى بعضها قبل الإسلام بقرون طويلة تمتد إلى فجر التاريخ، وهذا يدفعنا إلى البحث عن الأصل التاريخى للعرب لنعرف - من ثم - الأصل التاريخى لـلفنون العربية، لأن وقوفنا على هذا الأصل هو فى الحقيقة وقوف على أصل الحضارة العربية وفنونها الثابتة والمنقولة على حد سواء، ومن المعروف أن الجزيرة العربية كانت فى عصور ما قبل الميلاد - كما يقول بروكلمان ومايرز وشيرنكر وفلبى وغيرهم - موطنا لأقوام هم أسلاف العرب من الشعوب السامية، لأن كلمة عربى لم تكن معروفة حينذاك، ونتيجة لهذه الحقيقة التاريخية فإنه يكن القول - فى ثقة واطمئنان - أن العرب هم أصل من بقى فى هذه المنطقة من الساميين، ولاتزال لهجاتهم العديدة تحافظ على طابعها السامى القديم(١).

ومن هذا المنطلق لم يعد غريبا أن يطلق البعض على فنون هذه الأمة الفنون العربية، بعد أن كان مؤرخو الفنون من المستشرقين يفضلون تسميتها بالفنون الإسلامية للدلالة على الفنون التى ظهرت وانتشرت بعد ظهور الإسلام وانتشاره كآخر وليد فى فنون العالم القديم، وحجة هؤلاء البعض أن الصفة العربية لابد وأن تستعمل للدلالة على الفن الذى مازالت آثاره قائمة فى البلاد العربية منذ ظهور الإسلام فيها وحتى اليوم، لأن الثقافة العربية

سابقة على الإسلام رغم أن فضل هذا الإسلام على انتشار اللغة العربية والفن العربى ـ عبر العالم الإسلامى حاملا معه مفهوما خاصا وشخصية متميزة ـ لايمكن إنكاره.

والحقيقة أن تحديد هوية الفن الذى ظهر على الأرض العربية لاتزال محاطة بكثير من الجدل والنقاش، ويرجع ذلك بالطبع إلى اعتقاد البعض بأن هذا الفن قد ارتبط أساسا بمفاهيم الإسلام وأغراضه، وأنه فى نظر هذا البعض مدين لدولة الإسلام التى انتشرت على أرض غير عربية أكثر من أن يكون مدينا لتراث عربى أصيل، وقد نادى بهذا الرأى غير واحد ممن كتبوا فى تاريخ الفنون والعمارة الإسلامية مثل جورج مارسيه، أوليج جرابار، البرت جابيه وكريزويل، وغيرهم، واعتمد هؤلاء فى رأيهم على أن الفن العربى هو وريث الفنون والعمارة الساسانية التى كانت سائدة فى إيران والعراق، ووريث الفنون والعمارة البيزنطية التى كانت سائدة فى مصر والشام، يؤيد ذلك ما ذكره جورج مارسيه فى كتابه الفن الإسلامى حين قال بأن شخصية الفن الإسلامى ليست موضع جدل، إلا أنه ـ وهو آخر وليد فى فنون العالم القديم ـ لابد وأن يكون مدينا للفنون التى سبقته بالكثير، ولما كانت آسيا الصغرى هى مهد الفنون التى شهدت ازدهار أكثر الحضارات البشرية أهمية فى التاريخ، فقد جنى الفن الإسلامى كثيرا من تراثها، ولكنه اختار من هذا التراث ما شاء له أن يختار، وتمثل منه ما احتفظ به من عناصر، ثم أعطى لهذه العناصر المتقبسة طابعه الخاص الذى منحها وجها جديدا لايمكن به التعرف على أصولها القديمة[٢].

أما أوليج جرابار فيعلل تسميتها بالفنون الإسلامية بقوله أن هذه التسمية تأخذ مفهوما خارجا عن الإطار الدينى، ذلك أن ثمة فنونا غير إسلامية مارستها على أرض الإسلام أقليات غير مسلمة (بوذية ومسيحية مثلا)، وعلى هذا فإن ما يقصد بتسميته «فن إسلامى» هو غير ما يقصد بتسميته فن بوذى أو فن مسيحى، وبهذا المعنى فإن تسميته «فن إسلامى» تقابل عند جرابار تسمية فن قوطى أو فن باروكى وهكذا[٣]، ومع ذلك تظل الأسباب العلمية والعملية التى يجب أن يقوم عليها تحديد الهوية العربية لهذا الفن محصورة فى النقاط الثمانى التالية:

١ ـ أن الفن هو الحضارة وهو الفعالية الإبداعية الراقية التى تدل على مستوى رقى الإنسان وتحضر وسائله فى مجتمع أمة معينة ضمن حدود مكانية وزمنية معينة، وهو فوق هذا وذاك لغة تعبيرية مرتبطة بروح هذه الأمة، فإذا كانت الأمة العربية واضحة بخصائصها

وتاريخها، فإن الفن الذى أفرزته هذه الأمة عبر تاريخها الطويل هو فن عربى لاجدال فيه، ويجب أن يكون هو الآخر واضحا بخصائصه وتاريخه.

٢ ـ أن ربط هذا الفن بهوية إسلامية يعنى ربطه بالدين الإسلامى ربطا مباشرا وصريحا، ومهما حاول القائلون بهذا الرأى تفسير هذه الإسلامية تفسيرا قوميا فإنهم لا يستطيعون مع ذلك تمييز الفوارق الفنية التى نتجت عن اختلاف المصادر التى أثرت فى تكوين هذا الفن خلال سنى عمره المبكر ولاسيما الفنون البيزنطية فى مصر وبلاد الشام والفنون الساسانية فى إيران وبلاد ما بين النهرين.

٣ ـ أن الحديث عن فن عربى فى البلاد الإسلامية أمر لا غرابة فيه، إلا أنه يضم إلى جانب عربيته مظاهر إسلامية فى العمارة والفنون التى كان الإسلام سببا لها، وهنا لابأس من أن يلتقى الحديث عن الهوية العربية بالحديث عن الهوية الإسلامية.

٤ ـ أن إضافة النسبة العربية لهذه الفنون تعنى إعطاءها صفة قومية أصولية تحدد أصولها الأولى وتوضح امتدادات هذه الأصول وتأثيراتها، ولا تمنع فى نفس الوقت من توضيح التداخلات والتأثيرات الحضارية الأخرى التى تمثلتها واندمجت فى شخصيتها بعد أن دخلت فى الإسلام أمم أخرى غير عربية.

٥ ـ أن كلمة «عربى» هى النعت الأفضل لتحديد هوية هذه الفنون القومية، ونحن لا نعنى بهذا مجرد ربطها بالدول العربية الحالية، أو ربطها بالجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده، وإنما نعنى ربطها بحضارة عريقة مازلنا نتكشف أبعادها فى أعماق التاريخ حتى اليوم، وهذه الحضارة ذات شخصية موحدة فى لغتها وجغرافيتها.

٦ ـ لعل أقدم إشارة إلى كلمة «عربى» هى التى وردت فى المدونات الآشورية عام (٨٥٣)ق. م والتى ذكر فيها أن الملك الآشورى شملنصر الثالث هزم جندب أو جندبو العربى، وهى كلمة كانت تعنى فى اللهجات القديمة ـ مثل الآكادية والعمورية ـ البدوى أو ساكن البادية[٤]، وبهذا المعنى أيضا وردت كلمة «الأعراب» فى القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿قَالَتِ الأَعْرَابُ آمَنَّا قُل لَّمْ تُؤْمِنُوا وَلَكِن قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ وَإِن تُطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ لا يَلِتْكُم مِّنْ أَعْمَالِكُمْ شَيْئًا﴾[٥].

٧ ـ كانت وحدة اللغة هى العامل الأساسى الذى يؤكد وحدة الأمة العربية على هذه

الأرض، كما أن التاريخ المشترك الذى تعاقبت شعوب هذه المنطقة على تكوينه هو فى الحقيقة خير شاهد على الوجود الزمانى لهذه الأمة، أضف إلى ذلك بالطبع وحدة العقيدة التى أتت متممة لوحدة القومية على الأرض المشارر إليها(٦).

٨ ـ يتضح مما سبق أن كلمة «عربى كانت ترادف فى التاريخ القديم ـ كما قلنا ـ كلمة البدوى، فلما تحضرت بعض القبائل العربية وأقامت فى مدن اليمن والحجاز وحوران وغيرها لم يعد لفظ العربى محصورا فى معنى البدوى فقط وإنما اختلف هذا المعنى فاستعمل لفظ الحضر لأهل المدن ولفظ البدو لأهل البادية(٧).

وتبقى بعد ذلك كله الحقيقة التى أشار إليها النص الآشورى الذى أورد التواجد العربى فى مدونات القرن التاسع قبل الميلاد، ومعنى ذلك أن الهوية العربية كانت معروفة فى التاريخ القديم منذ العصر المشار إليه وانحصرت ـ على ما يبدو ـ فى مملكة عربية كانت تحكم فى البادية المتاخمة للحدود الآشورية(٨).

ثانيا التاريخ:

إذا كان تواجد الأمة العربية يرجع ـ كما أسلفنا ـ إلى هذا العمق من التاريخ، فما هو موقف هذه الأمة بعد ذلك من الناحيتين الفنية والمعمارية؟ الجواب على ذلك يكمن فى ضرورة القول أن الجزيرة العربية وخاصة المناطق الجنوبية منها كانت مهد حضارة قديمة تضرب فى أعماق التاريخ، بل كانت هذه الجزيرة مصدر هجرات بشرية متلاحقة جاءت إلى الشام والعراق وسيناء والمناطق الجنوبية من أرض مصر.

ومن ثم فإن ما ذهب إليه بعض المستشرقين من أن سكان الجزيرة العربية لم يعرفوا قبيل الإسلام ما نسميه اليوم بالعمارة والفنون هو رأى لا يستند إلى دليل لأنه من الثابت تاريخيا أن نسبة كبيرة من هؤلاء العرب كانت تسكن المدن المختلفة من هذه الجزيرة مثل مكة ويثرب والطائف والحديبية وغيرها، وكانت مكة أكبر وأهم مدينة عربية فى شبه الجزيرة عامة بسبب مكانتها الدينية عند العرب لوجود بيت الله الحرام فيها، أضف إلى ذلك أنها كانت ذات موقع جغرافى هام على الطريق التجارى الموصل بين اليمن وأرض الهلال الخصيب، كما أنها لم تكن بعيدة عن سواحل البحر الأحمر الذى كان يسمى آنذاك ببحر القلزم، فاشتغل أهلها بالتجارة وجنوا من ورائها الربح الوفير، ولا يعقل وحالتهم هذه ألا

تكون لهم مساكن مريحة ومزينة، وألا تكون لديهم فنونهم الخاصة، أو لم يقتنوا على الأقل ما كان لابد لهم أن يحضروه معهم من تحف فنية فى رحلتهم الشتوية إلى اليمن ورحلتهم الصيفية إلى الشام، وهما الرحلتان اللتان أشار إليهما القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ ① إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ ② فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَٰذَا الْبَيْتِ ③ الَّذِي أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَآمَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ﴾(٩).

إلا أنه مما يؤسف له حقا أن المصادر العربية لم تذكر لنا شيئا ذا قيمة عن بيوتهم وعمارتهم، اللهم إلا القليل النادر عن بيت الرسول (ﷺ) وبيت كل من أبى جهل وأبى سفيان ودار الندوة ودار الأرقم وغيرها،ولعل أكثر الأبنية التى نالت اهتمامهم هى الكعبة المشرفة فى مكة نظرا لما لها فى نفوس المسلمين عامة من إجلال وتعظيم(١٠).

فإذا ما تركنا المدن المشار إليها جانبا، وانتقلنا إلى الحديث عن عمارة وفنون جنوب الجزيرة لقلنا ـ غير متجاوزين ـ أن اليمن كانت أهم هذه البقاع من حيث الخصب والثروة الزراعية، وقد تطلبت تلك الثروة الزراعية عملا دائبا فى نطاق بناء السدود والحفاظ عليها من الأمطار الموسمية الغزيرة، وقد أثبت التاريخ ذلك تماما فيما نعرفه عن ممالك هذه المنطقة من شبه الجزيرة مثل المعينيين والقتبانيين والسبئيين والحميريين.

فظهر من الكتابات المعينية ذات الخط المسند مثلا أن نظام الحكم المعينى الذى ازدهر بين عامى (١٤٠٠ ، ٩٥٠) ق.م كان نظاما استشاريا، وكان لكل مدينة فيه حكومتها وآلهتها، وقد شيد رؤساء هذه الحكومات دورا كبيرة اتخذوها مجالس عامة، كتبوا على جدرانها بخط المسند تاريخ تأسيسها وكذا الترميمات والتحسينات التى طرأت عليها(١١)، وهو أمر يعد من أقدم الوظائف التاريخية لفن الكتابة فى جنوب شبه الجزيرة.

أما مملكة قتبان التى عاصرت مملكة معين فقد أمدتنا من خلال الحفائر الأثرية التى أجريت فى بقاعها بمعلومات هامة عن العمارة والفنون العربية قبل الإسلام، فكشفت هذه الحفائر بالنسبة للعمارة عن منازلها وعن سورها العظيم وما كان فيه من أبواب وأبراج، كذلك فقد كشفت عن منحوتاتها الحجرية ونقوشها الكتابية التى حوت بيانات عن بعض قصورها، كما عثر فى أطلال عاصمتها على بعض التحف المعدنية المزخرفة وعلى تمثالين لأسدين من البرونز امتطى صهوة أحدهما طفل على هيئة «كيوبيد» وهو ابن الإله فينوس فى الأساطيراليونانية ويرمز إلى الحب(١٢).

وقد ذهب بعض علماء الآثار إلى أن السبئيين هم أصلا من أهل العربية الشمالية، غير أنهم نزحوا إلى تلك البقعة الجنوبية فى القرن الثامن ق.م واستقروا أولا فى مدينة «صرواح» عاصمة السبئيين الأولى ثم مدينة مأرب عاصمتهم الثانية، وقد أثبتت أعمال الحفر التى أجريت فى أطلال مدينة مأرب أنها كانت مدينة ذات سور حجرى حصين له أبراج عديدة وبوابتين، كما أسفرت هذه الحفريات عن العثور على العديد من المنحوتات والتماثيل التى عمل بعضها من الرخام وبعضها الآخر من البرونز وتشهد كلها على أصالة الفنان العربى على الرغم من تأثرها ببعض المظاهر الفنية اليونانية القديمة.

أما مملكة حمير التى ظهرت فى عام (١١٥) ق. م واستمرت حتى حكم ذو نواس سنة (٥٢٥م) واتخذت من مدينة «ظفار» عاصمة لها، فقد أمدتنا بكثير من التماثيل الرخامية والتحف المعدنية التى أوضحت أن فنون الحميريين كانت قد تميزت بطابع عربى يختلف اختلافا واضحا عن الفنون التى خلفتها الحضارات الشمالية فى شبه الجزيرة العربية.

أما إذا أردنا الحديث عن عمارة وفنون وسط وشمال هذه الجزيرة لقلنا أن ما نعرفه عن وسط الجزيرة فيما ورد فى أقوال المؤرخين لايسد فى هذا الموضوع رمقا ولا يشفى فيه غليلا، ولكن تبقى مع ذلك الحقيقة التى لا خلاف عليها وهى أن العرب بصفة عامة كانوا قد أولوا النحت الحجرى والرخامى والخشبى اهتماما بالغا لأنهم كانوا يصنعون بواسطته الكثير من التماثيل أو الأصنام التى كانوا يعبدونها قبل الإسلام، يدل على ذلك مثلا ما ورد من أن الرسول (ﷺ) كان قد أمر يوم فتح مكة فى السنة العاشرة من الهجرة بتدمير كل ما فى الكعبة من هذه الأصنام، كما أنه أرسل وفدا بعد ذلك إلى مدينة الطائف لتدمير أصنامها بعد أن دخل أهلها فى الإسلام، ليس هذا فقط بل إن بيوت العرب أيضا كانت تضم العديد من تلك التماثيل الحجرية أو الرخامية أو الخشبية التى كان يصنعها المثالون المحليون فى مكة ويثرب والطائف وغيرها.

أما بالنسبة لفن التصوير فمن المعروف أن جدران الكعبة كانت ـ قبل الإسلام ـ مزينة برسوم جدارية تمثل ـ إلى جانب الأشجار ـ صور خليل الله إبراهيم والملائكة، والسيدة العذراء وفى حجرها السيد المسيح، وغير ذلك مما لم يصلنا منه للأسف شيء يوضح القيمة الفنية لتلك الرسوم، ومن هنا فإن الجزيرة العربية كانت ولا تزال فى حاجة إلى مزيد من

التحقيقات العلمية ومزيد من الدراسات التاريخية والأثرية التى تبرز لعالم اليوم ما كان فيها من عمارة وفنون أعطت الكثير للحضارة البشرية عامة.

ثالثا بداية التكوين:

إن الحديث عن بداية تكوين الفنون العربية الإسلامية يقتضينا أن نعود إلى الوراء قليلا لنرى كيف كانت بداية التكوين لهذا الفن حتى نصل إلى العصر الذى كَمُلَ فيه ونضج، فلم تستقل شخصيته بهذا النضوج فقط بل تركت فى المحيط الذى قدر لها أن تعيش فيه الأثر الواضح والملموس، فالعرب الذين ظهر الإسلام بين ظهرانيهم عرف معظمهم منذ النشأة - كما يقول ابن خلدون - بالبساطة التى انعكست فيما أقاموه فى فجر حياتهم بعد الإسلام من مساجد وفيما أخرجته أيديهم حينذاك من مصنوعات[١٣].

ومن ثم فإن الحديث عن مجالات الصناعات الفنية العربية التى هى أساس الفنون العربية الإسلامية يجرنا باديء ذى بدء إلى تعريف مصطلح «الصناعة» عند العرب من النواحى اللغوية والتاريخية والمنطقية، وإذا بدأنا بالناحية اللغوية فسنجد أن اللفظ «صناعة» مشتق من الفعل الماضى «صنع» الذى هو فى المضارع «يصنع» والذى اسم فاعله «صانع» واسم مفعوله «صناعة» وهو الإسم الذى يعنى عملية التصنيع ذاتها فى أى ورشة أو مصنع[١٤]، أما من الناحية التاريخية فإن المصطلح قد استخدم فى العصور الإسلامية المبكرة بمعنى صناعة السفن (Ship-building)، وارتبطت التسمية من ثم بهذا الحقل من الصناعات العربية فقيل «دار صناعة» أى دار صناعة السفن التى أنشئت أول دار منها فى بداية حكم المسلمين لمصر فى جزيرة الروضة[١٥] أما من الناحية المنطقية فإن المصطلح العربى «صناعة» كان أكثر شمولا واتساعا من المصطلح الأوروبى لذات الكلمة، (Profession)، ذلك لأن المصطلح العربى كان قد شمل فى مفهوم الحرفة الكثير من النشاطات العربية بعيدة الصلة عن الفنون الصناعية كفن صناعة المأكولات، وفن تأليف الكتب، بل وفن الطب والصيدلة أيضا[١٦].

وطبقا لما أورده ابن خلدون عن المجالات المختلفة لفنون الصناعات العربية المبكرة فإنه يمكن القول أن هذه المجالات كانت تنقسم إلى قسمين رئيسيين اشتمل أولهما على الحرف والصناعات التى ارتبطت بضرورات الإنسان مثل صناعة المأكل والمشرب والملبس،

وصناعة السهام وأعمال الحدادة والنجارة، وكذا الصناعات التى ارتبطت بحياة الإنسان النفسية والعقلية مثل صناعات الورق والكتابة والتجليد ونحوها(١٧)، واشتمل ثانيهما على صناعات الترف الإنسانى مثل صناعات التحف الخشبية والخزفية والمعدنية والحلى والعاج والمنسوجات وغيرها(١٨).

وتعقيبا على هذا التقسيم فإنه يمكن القول أن صناعات القسم الأول منها - نظرا لبساطتها والحاجة الماسة آنذاك إليها - كانت ولا شك من الصناعات الرائجة والمنتشرة، يدل على ذلك ما ورد فى المصادر العربية خاصا بذلك، فقد جاء فى هذه المصادر أن أبا بكر الصديق وعثمان بن عفان وطلحة بن الزبير كانوا ممن يزاولون صناعة البز (الغزل)، وأن سعد بن أبى وقاص كان نبّالا، وأن العاص بن هشام كان حدادا، وأن العوام بن الزبير وعثمان بن أبى طلحة كانا ممن يزاولون صناعة الحياكة، وأن عتبة بن أبى وقاص كان نجارا، وأن مالك بن دينار كان يزاول صناعة الوراقة وكتابة المصاحف(١٩)، يضاف إلى ذلك أيضا صناعات بسيطة أخرى حث على تعلمها وإجادتها أحاديث الرسول (ﷺ)، فقد روى عن سهل بن سعد رضى الله عنه قال قال رسول الله (ﷺ) «عمل الأبرار من الرجال الخياطة وعمل الأبرار من النساء الغزل»(٢٠).

ووقف على ابن طالب (رضى الله عنه) على خياط فقال له يا خياط ثكلتك الثواكل صلب الخيط ودقق الدروز وقارب الغروز فإنى سمعت رسول الله (ﷺ) يقول «يحشر الله الخياط الخائن وعليه رداء مما خاط وخان فيه» واحذر السقاطات فإن صاحب الثوب أحق بها، ولا تتخذ بها الأيادى وتطلب المكافأة(٢١).

وهكذا يتضح أن العرب قبيل الإسلام وفى فجره كانوا يعرفون تلك الصناعات التى انتشرت بين ظهرانيهم نظرا لبساطتها وما اقتضته حياتهم من ضرورة تواجدها. أما صناعات القسم الثانى، فإنه نظرا لتعقدها وعدم الحاجة آنذاك إليها فقد كانت - على ما يبدو - من الصناعات غير المعروفة، ولم تأت معرفتها بالنسبة لهؤلاء العرب إلا بعد هذه الفترة المبكرة من حياتهم بوقت غير قليل، لأن المسلمين كانوا قد خرجوا أول الأمر من صحرائهم غزاة فاتحين، واستطاعوا بعد مدة قصيرة من الزمن أن يرفعوا أعلام الإسلام خفاقة فوق ربوع فارس والعراق والشام ومصر والمغرب والأندلس، ولم تدفعهم نشوة النصر إلى تقويض دعائم النظم التى وجدوها فى البلاد المفتوحة، ولا أغرتهم حلاوة الظفر

بالقضاء على ما لم يكن مألوفا لديهم أو متفقا مع آرائهم، بل هدتهم فطرتهم السليمة ومرونتهم الواعية إلى تثبيت النظم التى كانت سائدة فى تلك البلاد ما دامت لاتتعارض والمبادىء التى أتى بها الإسلام.

وما كادوا يضعون عن كواهلهم عتاد الحرب ويخلدون إلى السكينة والسلم حتى تدفقت عليهم الثروة من كل صوب وهموا يخرجون من بدواتهم إلى آفاق الحياة المستقرة المترفة المشروعة، ولكن أبا بكر الصديق وعمر بن الخطاب كانا لهم بالمرصاد فكبحا جماح تطلعاتهم ما استطاعا إلى ذلك سبيلا، وجاء عثمان بن عفان وكان ـ كما قيل حيياليّنا لم يرزق قوة أبى بكر ولا حزم عمر، فأفلت الزمام من يده، لاسيما وأن البيئات التى استقر بها العرب كانت قد أثرت فى نفوسهم فاندفعوا إلى الترف المباح يأخذون منه بأوفى نصيب، وحرصوا على الاستمتاع بالحياة ومتعها المشروعة ما دام ذلك غير مخالف للدين، فتأنقوا فى مأكلهم وفى ملبسهم واستبدلوا دورهم القديمة البسيطة بقصور فخمة حتى أحسوا بالبون الشاسع بين بيوتهم وبيوت الله سبحانه وتعالى فأقبلوا على المساجد يرفعون من شأنها بالتزيين والتنميق إجلالا لها وتعظيما لقدرها وبعدا بها عن مواطن الإقلال إذا ما قورنت بالكنائس الفخمة التى يشاهدوها فى البلاد التى خضعت لسلطانهم.

ومن ثم فقد كان مسجد الرسول (ﷺ) بالمدينة المنورة أول المساجد التى لبست على يد عثمان بن عفان ثوبا جماليا راقيا عندما بناه بالحجارة والقصة (أى الجص)، وجعل عمده من حجارة منقوشة وسقفه من خشب الساج(٢٢)، وهكذا ولد الفن الإسلامى فى عهد عثمان بن عفان الذى خرج بمسجد المدينة عن بساطته القديمة وجعل منه أثرا تسر بمرآه العين.

ولقد شجع المسلمون على العناية بالفن ما وجدوه فى الإسلام من تسامح فى كل ما يتصل بمباهج الحياة ومتعها المشروعة ما دامت لاتتعارض مع أصوله فى شىء وما دامت لاتخرج عن دائرة التوسط والإعتدال، وكأن الإسلام الذى وقف على طبيعة الإنسان وما ركب فيه من غرائز وميول هو الذى لم يحاول كبت هذه الغرائز من خلال إلزامه بالوقوف عند حد الضرورى اللازم لبقائه، بل تركه يلبى ما تنطوى عليه نفسه وتطمح إليه تطلعاته فمهد له بذلك سبيل الوصول إلى التقدم المادى والرقى الحضارى، وصدق الله سبحانه حيث يقول: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ

الْوَرِيدِ﴾(٢٣) كذلك فقد أشار القرآن الكريم إلى الحياة الدنيا وما لها على الإنسان من حق، فقال جل شأنه ﴿وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الآخِرَةَ وَلا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا﴾(٢٤) كما بصر هذا القرآن بما فى الوجود من زينة حببها إلى الإنسان فقال عز من قائل ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ﴾(٢٥).

فليس الإسلام إذن دين تقشف وخشونة وشظف عيش كما ذهب البعض، بل هو دين يدعو - مع العبادة - إلى العمل على الرقى وانتهاج كل سبل التقدم والازدهار المعنوى والمادى، فيقول الله عزوجل فى آيات قرآنية أخرى ﴿قُلْ سِيرُوا فِي الأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ﴾(٢٦) ويقول ﴿أَوَلَمْ يَنظُرُوا فِي مَلَكُوتِ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ مِن شَيْءٍ﴾(٢٧) وكأنه بهذه الآيات جميعا إنما يشحذ فى نفوس المسلمين وعقولهم قوة الملاحظة وقوة التفكير وقوة التدبر، وهى كلها أسس العلم والحضارة، فلاعجب إذن أن اندفع المسلمون نحو الفنون الراقية بنفوس راضية وقلوب مطمئنة، وازداد انصراف المسلمين فى عصر الدولة الأموية إلى الحياة المدنية، وأبدعوا فى فنون العمارة والنقش والخط والحفر والنحت والتصوير والزخرفة وما إليها، واستعانوا فى ذلك أول أمرهم بمن وجدوه بين أيديهم من فنانى وصناع الأمم التى خضعت لهم، فعمل هؤلاءفى تشييد المساجد والقصور، وفى صناعة الخزف والنسيج وفى نقش المعادن والعاج والأخشاب ونحوها.

والتأمل فيما وصل إلينا من الأبنية والتحف التى ترجع إلى هذا العصر لايدع مجالا للشك فى أنها جميعا تزدان بفن هو مزيج من فن الروم فى بيزنطة وشمال إفريقية، وفن الفرس فى إيران والعراق، وفن الأقباط فى مصر، وفن القوط فى الأندلس، الأمر الذى يجعلنا مطمئنين إذا قلنا أن الفن الإسلامى كان حتى تلك الفترة لايزال فى طور التكوين والتشكيل، وفى ذلك يقول ابن خلدون «أن الصناعة (الفنية) هى مكلة فى أمر عملى فكرى، ولكونه عمليا فهو جسم فى محسوس، والأحوال الجسمانية المحسوسة نقلها بالمباشرة أو عب لها وأكمل، لأن المباشرة فى الأحوال الجسمانية المحسوسة أتم فائدة، والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد أخرى حتى ترسخ صورته، وعلى نسبة الأصل تكون الملكة، ونقل المعاينة أو عب من نقل الخبرة فالملكة

الحاصلة عنه أكمل وأرسخ من الملكة الحاصلة عن الخبر، وعلى قدر جودة التعليم وملكة المتعلم يكون حذق المتعلم فى الصناعة»[٢٨]، ثم يضيف إلى ذلك قوله «وإذا زخر بحر العمران وطلبت فيه الكماليات كان من جملتها التأنق فى الصنائع وإجادتها، فتكمل بذلك جميع متمماتها، وتزيد صنائع أخرى مما تدعوا إليه عوائد الترف»[٢٩].

وسقطت الخلافة الأموية فى دمشق وقامت على أنقاضها الخلافة العباسية فى العراق، ثم قام إلى جانب هذه الخلافة العباسية فى بغداد خلافة أموية فى الأندلس وخلافة فاطمية فى مصر، وسرعان ما حذق المسلمون ما أخذوه من فنون الأمم السابقة عليهم وتمثلوه وأضافوا إليه وهذبوه، ثم أخرجوا لنا بعد ذلك فنا جميلا أثر فى فنون أوربا أثرا اعترف به علماء الآثار ومؤرخو الفن من الغربيين قبل أن يفطن إليه الشرقيون أنفسهم[٣٠].

ومن هنا يمكن القول أن الفن الإسلامى كان قد أعتمد فى نشأته الأولى على فنون الأمم التى سبقته، ولكنه ما كاد يتفتح عن أكمامه ويكتمل نضجه حتى أخذ بدوره يؤثر فى كل من الفنون التى عاصرته والفنون التى أتت من بعده آخذا فى ذلك مكانته السامية والمرموقة فيما بينها جميعا، وجاء تأثير هذا الفن فى فنون أوربا عن طريقين رئيسيين أولهما طريق السلم عندما تبادل حجاج وتجار بيت المقد س من الأوروبيين سلعهم مع سلع التجار من المسلمين الذين كانوا يفدون إلى القدس حاملين معهم شتى مصنوعاتهم الشرقية من المنسوجات والسجاجيد المخملة (Pile carpets) وغيرها، وثانيهما طريق الحرب أثناء الحملات الصليبية بصفة خاصة بالإضافة إلى طريق فرعى ثالث تمثل فى الهدايا التى كان يبعث بها خلفاء المسلمين وسلاطينهم إلى ملوك أوربا وأمرائها فى المناسبات المختلفة[٣١].

وهكذا عرف الأوروبيون الفنون العربية الإسلامية ممثلة فى التحف المختلفة التى نقلوها من الشرق أو نقلت إليهم منه، ولكنهم عرفوا هذه الفنون بشكل أكبر عندما غزت جيوش المسلمين بعض أنحاء قاراتهم ولاسيما الأندلس وجنوب فرنسا وصقلية وجنوب إيطاليا وبولندا واليونان وغيرها، وعاش المسلمون فى هذه البلاد ردحا من الزمن اختلفت مدته باختلاف الظروف التى أحاطت بهم، وشيدوا لأنفسهم فيها العمائر المختلفة من المساجد والقلاع والأسوار والقصور التى ضاع الكثير منها ولم يبق للأسف إلا القليل[٣٢].

رابعا الخصائص العامة:

قبل أن نشير إلى الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية من خلال الحديث عن

التراث الذى خلفته حضارة العرب والمسلمين للعالم فى صورها المختلفة، لابد وأن نسلم من البداية بأن هذا التراث يكون من الناحية الفنية وحدة شاملة متصلة الحلقات، وأن حلقات هذه الوحدة ترتبط مع بعضها البعض بخصائص عامة ذات طابع شمولى واحد فى معظم الحالات، ونتيجة لذلك صار مفهوم الفن العربى الإسلامى موضع دراسات إقليمية متخصصة يرجع الفضل فيها إلى شيوع المعرفة بالطابع المميز للفنون العربية الإسلامية فى كافة المناطق الجغرافية والثقافية على طول الامتداد الكامل للعالمين العربى الإسلامى.

وقد أدى اتجاه التخصص الدقيق فى هذه الفنون إلى ظهور جيل جديد من العلماء فى البلاد العربية والإسلامية يبحث كل منهم باهتمام بالغ فى تراثه الإقليمى من زاوية النظر إلى ماضيه الفنى على أنه إنجاز قومى فى المقام الأول لم تقم فيه العوامل الدينية والثقافية الإسلامية العامة إلا بدور غير كبير، ومع ذلك فهناك أسباب عديدة تؤيد الأخذ بوجهة النظر التقليدية الخاصة بالوحدة الفنية الشاملة لهذه الفنون، لأنه على الرغم من وجود الإختلافات الإقليمية فى بعض التفاصيل المحلية، فإن جميع الفنون العربية الإسلامية تنطق فى كل بلد انها المختلفة بلغة أساسية واحدة، يدل على ذلك مثلا أن مقارنة بين التحف الخزفية التى أنتجت فى مراكز عربية وإسلامية شديدة التباعد مثل إيران وبلاد الشام والعراق ومصر تثبت هذه اللغة الأساسية الواحدة بوضوح تام.

ليس هذا فقط بل إنه بعد نصف قرن من الأبحاث الأثرية المتلاحقة لايزال مستحيلا فى كثير من الأحيان التعرف على التفاصيل المحلية لكثير من التحف الأثرية، يدل على ذلك مثلا أن أحدا لا يستطيع أن يحدد البلد الذى كتبت فيه المصاحف المزينة بالزخارف حتى عام (٣٩٠هـ/ ١٠٠٠م)، أو يميز بين قطع البللور الصخرى التى نحتت فى مصر والعراق فى القرنين (٤ـ٥هـ/ ١٠ـ١١م)، أو يفرق بين المنسوجات الحريرية التى صنعت فى هذين البلدين خلال القرنين (٧ـ٨هـ/ ١٣ـ١٤هـ)، وأكثر من ذلك أن ما كان معروفا حتى وقت قريب بين الباحثين وعلماء الآثار بما يسمى بالسجاجيد الدمشقية (The socalled Damascus Carpets) كان فى الحقيقة أصلا مما يصنع فى مصر فى ذات التاريخ، وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل بصورة واضحة على أن معظم الفنون العربية الإسلامية فى أقطار الإسلام المختلفة كانت تستلهم خصائصها ومميزاتها من مصدر واحد، وكانت تستخدم من الأساليب الفنية العامة ما لا يختلف بعضه عن بعض.

وفوق هذا وذاك فإن أبرز ما يدل على الوحدة فى الفنون العربية الإسلامية أن نسبة العمل الفنى إلى بلد معين من بلدان العالمين العربى والإسلامى لاتقوم فى كثير من الحالات على دلائل من الأسلوب الفنى بقدر ما تقوم على قراءة الكتابات المنقوشة عليه، يضاف إلى ذلك أن الشخصية الفنية الإسلامية التى ظهرت بوضوح تام فى الفنون والصناعات العربية المختلفة كانت قد استمرت فى الأندلس وفى صقلية حتى بعد أن عادت هاتان الدولتان إلى حظيرة السيطرة المسيحية.

ولكن مع إقرارنا بوحدة التعبير فى الفنون العربية الإسلامية، فإن هذا الإقرار لا ينفى بطبيعة الحال وجود اختلافات فنية إقليمية بين التحف العربية الإسلامية، فقد طورت مصر مثلا فى منتصف القرن (٦هـ/ ١٢م) أسلوبا مميزا فى تقسيم الزخارف الهندسية إلى وحدات اتخذت فى أول الأمر أشكالا نجمية بسيطة ثم تطورت فى العصر المملوكى إلى ما عرف بوحدة الطبق النجمى بكل ما فيه من أشكال فنية معقدة، وانتقل هذا الأسلوب بعد ذلك إلى الشمال الأفريقى وإلى الأندلس ثم إلى الأناضول والأقاليم الأوروبية من تركيا، أما فى شرق العالم الإسلامى وخاصة فى إيران والهند فإننا لا نجد سوى نماذج قليلة من هذه الأشكال النجمية، كذلك فقد طورت إيران أشكالا من التوريقات الإنسيابية أو أشكالا زهرية على هيئة غصون الشجر غطت بها صفحات المخطوطات والأبواب وجوانب المنابر وغيرها من التحف الفنية التى صنعتها.

ليس هذا فقط بل إن ازدهار صناعة الفخار - التى تمثل حقلا من أهم حقول الفنون العربية الإسلامية مثلا - لم يحدث فى العالمين العربى والإسلامى فى وقت واحد، يدل على ذلك أن ازدهارها فى العراق كان قد تم فى القرن (٣هـ/ ٩م)، وأن ازدهارها فى شرق إيران وبلاد ما وراء النهر كان قد تم فى القرن (٤هـ/ ١٠م)، بينما كان ازدهارها فى مصر خلال القرنين (٥-٦هـ/ ١١-١٢م)، وازدهارها فى بلاد الشام فيما بين القرنين (٦-٧هـ/ ١٢-١٣م)، أما فى الأندلس فلم يتم هذا الإزدهار إلا فى القرنين (٨-٩هـ/ ١٤-١٥م) كما أنه لم يتم فى تركيا إلا خلال القرن (١٠هـ/ ١٦م).

وخلاصة القول فى هذا الصدد هى أننا لا نستطيع أن نحدد عصرا واحدا ازدهرت فيه كل الفنون العربية الإسلامية، كما أننا لا نستطيع القول بأن هناك ازدهارا فنيا عربيا إسلاميا يشمل العالم العربى والإسلامى كله فى محيط فن معين فى وقت معين، لأن الازدهار

الفنى يرتبط - بطبيعة الحال - ارتباطا وثيقا بالاستقرار السياسى والرخاء الاقتصادى لكل دولة من هذه الدول، وهو ما لم يتحقق لها جميعا فى وقت واحد، وقد أدى ذلك إلى اتخاذ المواقف الإقليمية من الفن العربى الإسلامى، وأصبح لدينا متخصصون فى الفن الإسلامى المصرى وآخرون فى الفن الإسلامى الإيرانى، وغيرهم فى الفن الإسلامى العراقى والسورى، علاوة على متخصصين فى عمارة كل بلد من هذه البلدان، ورغم ما أدى إليه هذا الاتجاه القومى من وجود كثير من الباحثين الممتازين فى المجالات التخصصية الإقليمية، إلا أنه ساعد على ضياع خطوط الربط العام بين اتجاهات الفن ومدارسه فى العالمين العربى والإسلامى.

ومهما يكن من أمر هذه التجزئة الإقليمية، فالذى لاشك فيه أن هناك طابعا عربيا إسلاميا عاما يتخطى حدود الملامح الفنية المحلية التى اختص بها كل إقليم، وخير دليل على ذلك أن الأشكال النباتية التى كانت ترسم فى هيئة زهور واقعية أو فى هيئة توريقات تجريدية، والأشكال الهندسية التى كانت تتألف من أشكال هندسية بسيطة أو مركبة، والكتابات العربية التى نقشت على كثير من المنتجات الفنية الإسلامية بالخطين الكوفى والنسخى مؤدية هدفين رئيسيين هما التأريخ والتنميق، كانت هى العناصر الأساسية المشتركة فى كل الفنون العربية الإسلامية، ولكن الذى يلفت النظر فى هذا الصدد أن بعض الظواهر الفنية التى وردت فى أحيان كثيرة على أنها تمثل العناصر الرئيسية فى الفنون العربية الإسلامية يمكن أن تستبعد من التعداد الفعلى لتلك الظواهر، والدليل على ذلك أننا لانستطيع استبعاد الهيئة المسطحة ذات البعدين مثلا لأن هناك قطعا فنية كثيرة ذات أبعاد ثلاثية (طول وعرض وارتفاع) يأتى على رأسها أعمال الجص البارز فى الفن الإيرانى خاصة، كذلك لايمكن أن نعتبر الزخرفة المتكررة بلا نهاية هى إحدى خصائص الفن العربي الإسلامى، لأن لدينا عددا كبيرا من القطع الزخرفية المحددة المساحة والبداية والنهاية ولاسيما القطع الفنية ذات الزخارف الإطارية والقطع الفنية ذات الزخارف الغنية بالحركة وذات الزخارف الثابتة، لأن وجود هذه الأمثلة يجعل القول بوجود تكرار لانهاية له قولا مرسلا وغير دقيق.

ولعلنا نجد لدى الفنان العربى المسلم فى كل هذه الأعمال تفضيلا واضحا لاستعمال مواد مختلفة كالطفل والزجاج والبرونز والصدف والمعادن الثمينة والأحجار الكريمة

والرخام والعاج والحرير وغيره من المواد التى استخدمها علي نطاق واسع، وأخيرا فإنه لابد لنا أن نستبعد الاستنتاج الذى يقول أن الفن العربى الإسلامى قد اقتصر على استخدام الرسوم المجردة فقط، لأن لدينا أعمالا فنية كثيرة تمثل أشكالا حية يمكن رؤيتها بصفة خاصة فى فن التصوير وغيره من الفنون الزخرفية، ومع أن لكل ظاهرة من الظواهر المشار إليها أهمية خاصة فى الفن العربى الإسلامى، فإننا لا نستطيع أن نضفى على أى منها طابع العمومية والشمول فى هذا الفن، ومن ثم فإنه يمكن القول بأن التناسق والتوازن وكمال التكوين هى أهم الظواهر العامة التى تتوفر فى كل أعمال الفن العربى الإسلامى.

وقد وصف الإمام الغزالى طبيعة هذه الزاوية فى القرن (٥هـ/ ١١م) حيث قال: «كل شىء جماله وحسنه فى أن يحضر كماله الممكن له... ولكل شىء كمال يليق به، فلا يحسن الإنسان مثلا بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت ولا تحسن الأوانى بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء»(٣٣)، ومن ثم فإن هذا القول يوضح لنا إعتبارين هامين أولهما أنه لكى يتوفر تناسق فى التصميم فإنه لابد وأن يكون هناك تصميم أصلا، وثانيهما أن مكونات الحكم الجمالى هى الدقة والرقة والتناسق وكمال التكوين، ولاشك أن الفنان المسلم كان قد توصل إلى هذا الإحساس فى معظم ما أسفرت عنه إبداعاته الفنية، لأن مظاهر الجمال والكمال والتناسق والتماثل كانت كلها هى أهم سمات العمل الفنى التى جعلته موضع إقبال المشترين له عند تمام صنعه، ليس هذا فقط بل إننا نجد أن التصميم فى العمل الفنى الإسلامى كان يخاطب الحساسية الإنسانية ويلبى حاجتها النفسية، وقد عبر الإمام الغزالى عن ذلك أيضا عندما قال «فمن رأى حسن نقش النقاش وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجميلة الباطنة التى ترجع عند البحث إلى العلم والقدرة(٣٤)، وقد توفرت هذه الخصائص بشكل عام فى معظم الفنون العربية الإسلامية.

ومع ذلك فإن الفن العربى الإسلامى الذى بدأ فى أوج عظمته وكأنه شىء لا مثيل له، هو فى الحقيقة نتاج من أصول شتى، وصفها هارتنر بقوله أنه «إلى جانب الموضوعات الرئيسية الثابتة ذات المظهر الهادىء فى الفن الإسلامى، وبالإضافة إلى الكتابات العربية المنقوشة بخطوط فنية جميلة، والتصاوير الدقيقة فى المنمنمات المختلفة، فقد كانت هناك

موضوعات قديمة تعبر عن المأثورات الشعبية التى كانت تصور فى الفنون العربية الإسلامية فى هيئة رمزية»(٣٥).

وهكذا يتجلى الفن العربى الإسلامى كما يقول ريتشارد إيتنجهاوزن فى صورة فن له جذور تقليدية كثيرة بالرغم من تجديداته المختلفة فى موضوعاته وفى تراكيب هذه الموضوعات وإثرائها، ومع أن هذا الفن قد قام على أشكال محايدة وتميز بالاعتدال، فإنه كان فى المقام الأول مرتبطا بالإنسان، ولم يقتصر على ذلك فقط بل كانت له أيضا وظيفة ورسالة، والشىء الذى أعطى لهذا الفن مزيدا من العظمة هو أنه يعلو على تعقييدات الحياة البشرية وإحباطاتها ومظاهر التعاسة فيها بطريقة يمكن أن توصف بأنها وقورة ومفرحة فى آن واحد(٣٦).

وهنا نأتى ـ بعد استطراد كان ضروريا ـ إلى الحديث عن الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية، وهى خصائص تنحصر فى خمس نقاط رئيسية هى:

١ - البعد عن مضاهاة خلق الله:

لعل من أهم الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية أنها لم تستهدف محاكاة الطبيعة أو مضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى عند معالجة موضوع الكائنات الحية، لأن كراهية تصوير هذه الكائنات الحية كانت تمثل واحدة من أهم خصائصها العامة، لما روى عن ابن عباس عندما جاءه رجل يقول له يا ابن عباس إنى إنسان إنما معيشتى من صنعة يدى وإنى أصنع هذه التصاوير (يعنى التماثيل)، فقال له ابن عباس لا أحدثك إلا بما سمعت رسول الله (ﷺ) يقول «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ فيها أبدا»، فربا الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه، فقال له ابن عباس ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر كل شىء ليس فيه روح»(٣٧).

وقد أكد على هذا الاتجاه الذى ابتعد عن مضاهاة خلق الله فى الفنون العربية الإسلامية كل من (ل. بريهير .Brehier .L)، (هـ. تراس .Terrasse. H)، (نلسون Nielson)، (لامانس Lammens) وغيرهم، ولو أنهم أجمعوا على القول بأن آثار الشرق الأدنى كانت قد أنبأت قبل ظهور الإسلام بثلاثة قرون من الزمان تقريبا عن ثورة على الروح الإغريقية فى الفن، وأثبتت هذه الآثار أن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهيلينى

فى آسيا الصغرى والشام ومصر كانت قد بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان وبقية الأجسام، وانصرفت إلى الموضوعات الزخرفية والهندسية والكتابية، ومن ثم فإن هؤلاء المستشرقين يعتقدون أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان كان حلقة طبيعية من حلقات تطور الفن فى الشرق الأدنى، وأن الفن المسيحى فى هذه الأقاليم كان قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الأصول الإغريقية[٣٨]. والحقيقة أن بعد الفن المسيحى عن هذه الأصول الإغريقية كان لرغبة الأقباط فى البعد عن كل ما يذكرهم بفنون عصر الإضطهاد التى كانت تقليدا صادقا للطبيعة بكل دقائقها وجمالها من ناحية، ولعدم قدرة الفنان القبطى على ممارسة هذه الجمالية الطبيعية من ناحية أخرى، بالإضافة إلى أن هذا الفن المسيحى كان وسيلة من وسائل نشر الدين عند العامة من ناحية ثالثة، الأمر الذى جعل المسحة الكاريكاتورية هى سمة هذا الفن المسيحى الشرقى وشتان بين هذه الأسباب فى فنون الشرق الأدنى المسيحية قبل الإسلام وبين أسباب الفن العربى الإسلامى الذى ابتعد عن تصوير الكائنات الحية وكره مضاهاة خلق الله[٣٩]. ومن ثم فقد غدا هذا الفن فى مظاهره السائدة ـ كما يقول جاستون فيت ـ لا يهتم أصلا بنقل الحياة كما هى فى طبيعتها، وإنما رمت نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية فى هذه الطبيعة حتى لاتبقى فيها إلا خطوطها الهندسية[٤٠].

٢- الانصراف عن المجسمات:

ثانية الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية هى الإنصراف عن الأعمال المجسمة ذات العمق، لأنها لم تستهدف العمق الثلاثى الأبعاد الذى عرفته الفنون الغربية، ولكنها استهدفت عمقا آخر اختصت به دون غيرها من الفنون الأخرى وهو العمق الوجدانى الذى يمكن أن يلاحظ مثلا فى زخارف الأبواب الخشبية ولاسيما فى وحدات الأطباق النجمية التى شكلت أهم عناصر الزخرفة فى هذه الأبواب، حيث تشتمل الزخارف فى تلك الأطباق على مستويات متعددة تتداخل بعضها فى بعض بطريقة تأخذ الناظر من مستوي فكرى معين إلى مستوى فكرى آخر[٤١]، أما ما ذكره بعض المستشرقين من أن الفن الإسلامى كان فنا يفزع من الفزاع فهو فى الحقيقةقصور عن إدراك هدف الفنان المسلم من وراء ذلك وهو إذابة مادة الجسم الحى بتوجيه النظر فيه إلى الزخارف الفنية التى تغطيه.

٣ - وحدة المظهر واختلاف الجزئيات:

ثالثة الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية هى وحدة المظهر واختلاف الجزئيات، ونعنى بذلك أن السطح المراد زخرفته فى التحفة الفنية كان يقسم إلى مساحات ذات أشكال مختلفة تشتمل على العديد من العناصر الزخرفية، فنجد الأشكال الهندسية مثلا وبداخلها وحدات زخرفية نباتية، ونجد الأشكال الحيوانية قائمة على أرضية من زخارف نباتية، ونجد الكتابات العربية منسابة على مهاد من الزخارف النباتية أو الهندسية، بل قد نجد التحفة الواحدة وقد اجتمعت فيها كل هذه العناصر الزخرفية جميعا.

ومن هنا ينتقل المشاهد للتحفة العربية الإسلامية ـ كما يقول ريتشارد إتينجهاوزن ـ بين عدة مستويات فنية مختلفة تأخذه من عناصر ذات طبيعة نباتية مثلا إلى عناصر أخرى من أشكال حيوانية، ومن الأشكال الهندسية البسيطة إلى الأشكال الهندسية المعقدة وهكذا[٤٢]، وكأن الفنان المسلم ينفى بهذا التنوع الزخرفى الإكتفاء بالمظهر الفنى الأول لأن تحفته تعد سلسلة من الأوضاع الزخرفية التى يتقن كل وضع منها لذاته وبصرف النظر عن موضوعها الكلى[٤٣].

٤ - الكتابات العربية:

رابعة الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية هى الكتابات العربية التى تمثل أهم العناصر التشكيلية فى هذه الفنون على الإطلاق نظرا لما أتاحته للفنان المسلم من قدرة كاملة على التعبير عن الحركة والكتلة، فأدت بذلك وظيفتان هامتان هما التأريخ والتزيين، وقد اشتملت التحف الفنية الإسلامية على نوعين من الخطوط أولهما الخط المنحنى أو خط النسخ، الذى يدور بحرية وانطلاق فى أرجاء المساحة التى خصصت للزخرفة فى هذه التحف، فيثب فوق الزخارف أحيانا أو يمر من تحتها أو يتجاوز معها أحيانا أخرى، وثانيهما الخط الهندسى أو الخط الكوفى الذى انحصرت وظيفته فى تحديد المساحات المكونة للحشوات الزخرفية، وهو خط أعطى لما نقش عليه إحساسا بالاستقرار والثبات، ولعل من أهم ما يثير الإعجاب فى هذا الصدد هو قدرة الفنان المسلم على الموازنة بين الخط المنحنى اللين والخط الهندسى الجامد على الرغم من اختلاف طبيعة كل نوع منهما، فأخرج بهذه الموازنة أنماطا من الأعمال الفنية غير المسبوقة فى تاريخ الفنون البشرية كلها.

٥ - الألوان:

خامسة الخصائص العامة للفنون العربية الإسلامية هى الألوان التى أدت فى هذه الفنون وظيفة جمالية راقية اعتمدت على كثرة استخدام اللون الأزرق والأخضر والذهبى بصفة خاصة، إلى جانب استخدامات محدودة للون الأحمر والأصفر والبنى، كما يشاهد فى المنمنمات والتحف الزجاجية والخزفية وبلاطات القاشانى وغيرها، والمعروف أن اللونين الأخضر والأزرق يسلبان الأشياء أجسامها ويعطيان إحساسا باللانهائية، أما اللون الذهبى فقد استعمل بكثرةوافرة فى الفنون العربية الإسلامية ربما للاستعاضة به عن لون الذهب الذى حرم الإسلام استخدامه إلا لزينة النساء.

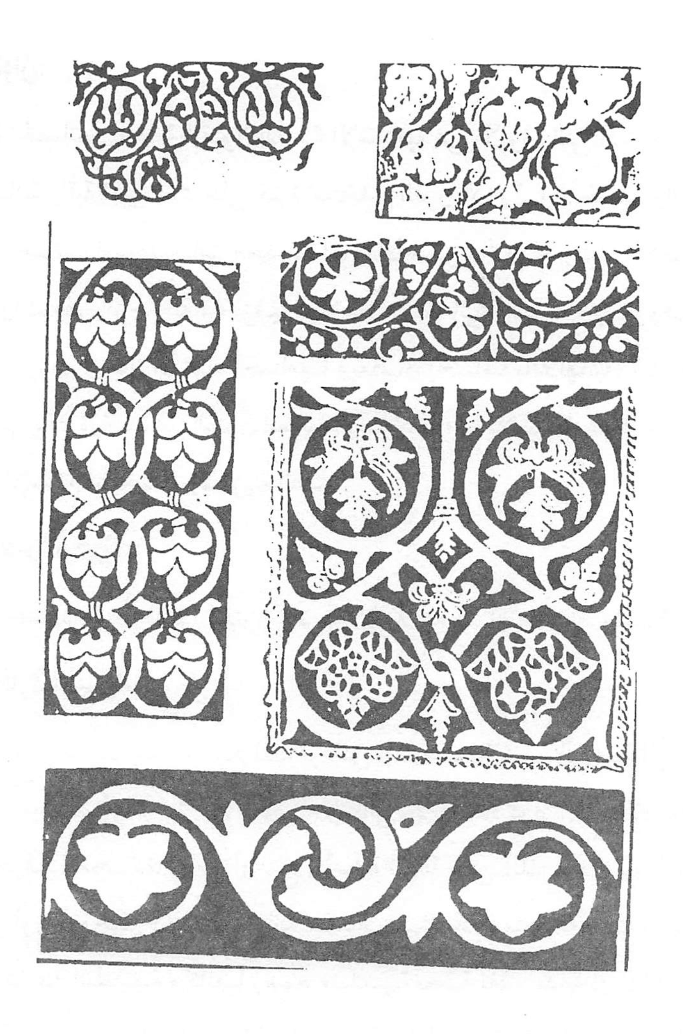
خامسا عناصر الزخرفة:

تنحصر عناصر الزخرفة فى الفنون العربية الإسلامية فى أربعة أنماط رئيسية هى:

١ - الزخارف النباتية: (شكل ١)

تعد هذه الزخارف من أوضح المظاهر التى ابتعدت بالفنون العربية الإسلامية عن محاكاة الطبيعة ومضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى، لأنها كانت فى أكثر الأحيان عبارة عن عناصر زخرفية مجردة، ولعل أوضح الأمثلة الدالة على ذلك زخارف الأرابسك التى تكونت من أوراق وجذوع وفروع نباتية منثنية ومتشابكة ومتتابعة بدت بسبب تحويرها وشدة بعدها عن الطبيعة وكأنها رسوم هندسية بحتة بغير بداية أو نهاية، وقد بدأت شخصية هذه الرسوم النباتية المجردة فى الظهور اعتبارا من القرن (٣هـ/ ٩م) خلال العصر العباسى فى مدينة سامرا بالعراق، ومنها انتقل هذا الطراز مع أحمد بن طولون إلى مصر وظهرت آثاره على كافة فنون هذا العصر.

وقد ظل هذا النمط من الزخارف العربية الإسلامية ينمو ويتطور إلى أن وصل أوجه فى القرن (٧هـ/ ١٣م)، وانتشر استعماله فى التحف المختلفة سواء كانت من الخشب أو المعدن أو الزجاج أو الخزف أو غيره، كما استخدم فى تزيين العمائر وصفحات الكتب، ومن أهم عناصر تلك الزخارف النباتية التى استخدمها الفنان المسلم عناقيد العنب وأوراقه وأوراق الأكانتس وأنواع مختلفة من الأشجار والأزهار.



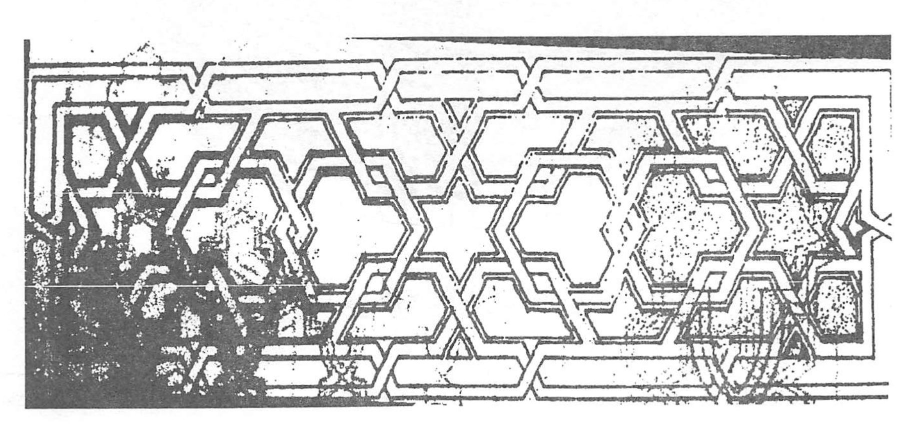
شكل ١ ـ زخارف نباتية

٢ - الزخارف الهندسية: (شكل ٢)

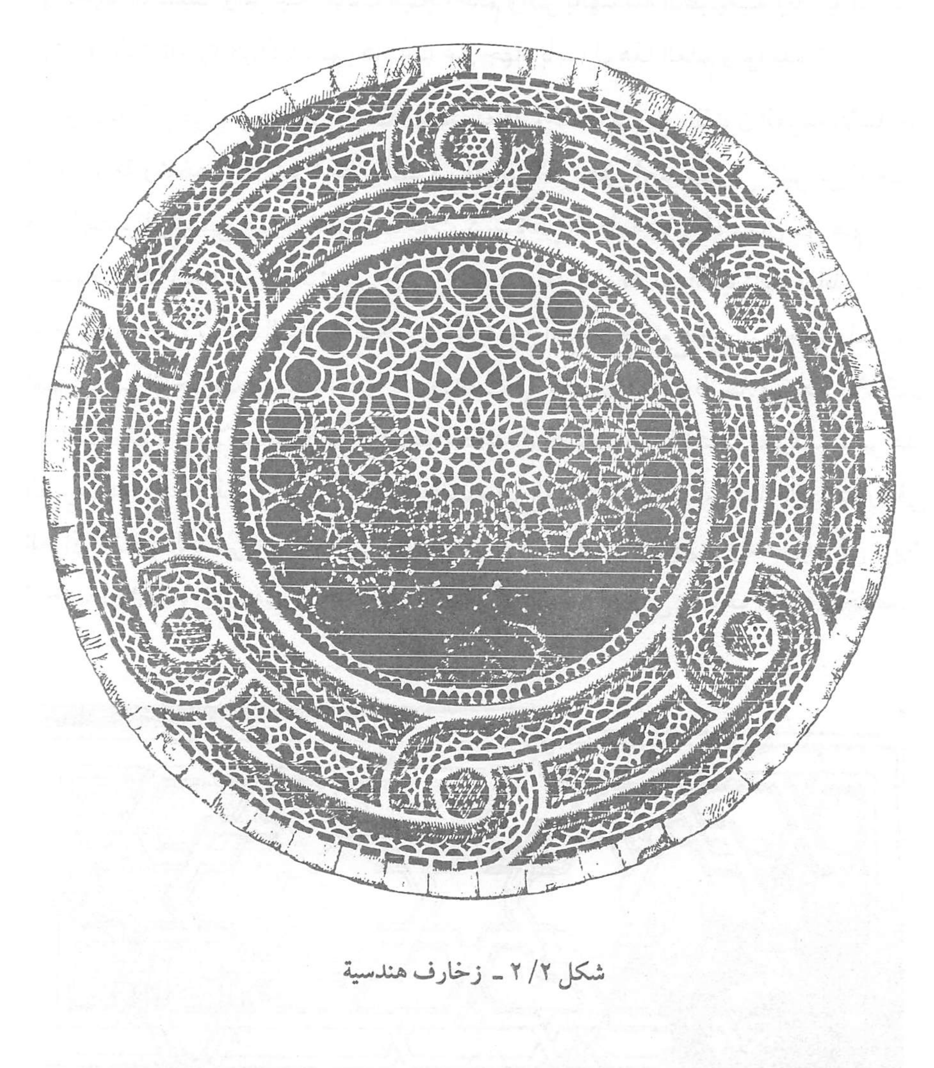
لاشك أن اهتمام الفنان المسلم بالزخارف الهندسية كان مرده إلى سببين رئيسيين أولهما نزوع دينى وفطرى نحو التجريد والبعد عن محاكاة خلق الله، وثانيهما لجوء ضرورى فرضته الخامة والأداة أثناء عملية الإنتاج، وفى ذلك رأى لانعتقد بصوابه لبشر فارس يقول فيه أن نشأة الزخارف الهندسية فى الفنون العربية الإسلامية لم تكن مسألة إرادية بقدر ما كانت مسألة لا إرادية(٤٤)، ولعل أبلغ ما يدل على عدم صحة هذا الرأى أن المستشرق

الفرنسى بورجوان كان قد عكف على دراسة هذه الزخارف لمدة عشر سنوات أو يزيد، وخرج من هذه الدراسة الطويلة برأى قاطع قال فيه أن استخدام المسلمين للوحدات الهندسية البسيطة والمركبة كانت نتيجة علم وافر بالهندسة التطبيعية ونظرية النسبية (Theory of relativity) ولم يكن أبدا عن جهل بأصول هذا العلم وقواعده(٤٥).

ومهما يكن من أمر فإن الزخارف الهندسية قد أخذت فى ظل الفنون العربية الإسلامية أهمية بالغة وشخصية فريدة لا نظير لها فى أى فن آخر حتى أصبحت في كثير من الأحيان هى العنصر الرئيسى الذى يغطى مساحات كبيرة من التحفة الأثرية، وكان كل هم الفنان المسلم فى هذا الصدد أن يبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا أو من مزاوجة الأشكال الهندسية لتحقيق المزيد من الجمال والتنوع فى آن واحد، ولعل من أهم عناصر الزخارف الهندسية التى استخدمت فى الفنون العربية الإسلامية هى الأشكال الهندسية المركبة ولاسيما الأطباق النجمية ذات الوحدات الفنية المتعددة، وقد انتشر هذا الضرب من الزخارف فى كل من مصر والشام فى العصر المملوكى، بينما كان انتشاره فى العراق خلال العصر السلچوقى، ثم امتد إلى بلاد المغرب العربى، واستخدم فى تزيين التحف الخشبية والمعدنية، وفى صفحات الكتب والمصاحف، وفى سقوف الأبنية المختلفة.



شكل ٢/١ ـ زخارف هندسية



شكل ٢/٢ ـ زخارف هندسية

٣ - الكائنات الحية: (شكل ٣)

من الضـروري ونحن نتحـدث عن هذا النمط من عناصـر الزخرفـة في الفنون العربيـة الإسلامية أن نشير إلى أن الفنان المسلم عندما رسـم الكائنات الحية لم يكن يرسمها لذاتها، وإنما كـان يتخـذ منها عناصـر زخـرفيـة يكيفـها ويحـورها حتـى يحقق من هذا التكيـيف والتحويـر أغراضه الكماليـة البحتة، وكان الـغالب في رسم هذه الكائنات أن توضع داخل أشكال هندسية موزعة على أسس من التقـابل أو التدابر، وكانت أهم مناظر الكائنات الحية التي ظهـرت على التحف الفنيـة الإسلاميـة هي حيـوان ينقض على حيـوان، وطائر جارح ينقض على حيوان أو على طائر آخر، ومناظر الصيد التي يبـدو فيها الصيادون والحيوانات والطيور، ومـناظر الحفلات التـي تصور الرقص والطرب، وأشكال الحـيوانات المتـقابلة أو المتدابرة حول شجرة الحياة الساسانية (Homa) في تأثير آشوري قديم انتقل من الآشوريين إلى الفارسيين ومنهم إلى الفنون العربية الإسلامية ونحو ذلك.

هذا بالإضافة إلـى أنه قد شاع في هذه الفنون خلال العـصر الفاطمي فيمـا بين القرنين (٤ـ٦هـ/ ١٠ـ١٢م) استـخدام الأشكال الخـرافيـة المركبة، واسـتخـدام أوان معـدنية ذات أشكال حيوانيـة زينت أجسامها برسـوم نباتية وهندسية نقلهـا الأوروبيون عن المسلمين في العصور الوسطى وعرفت عندهم باسم «أكوامانيلا ـ Aquamanilla»[(٤٦)].



شكل ٣ / ١ ـ زخارف كائنات حية



شكل ٣/ ٢ ـ زخارف كائنات حية

٤ - الكتابة العربية: (شكل ٤)

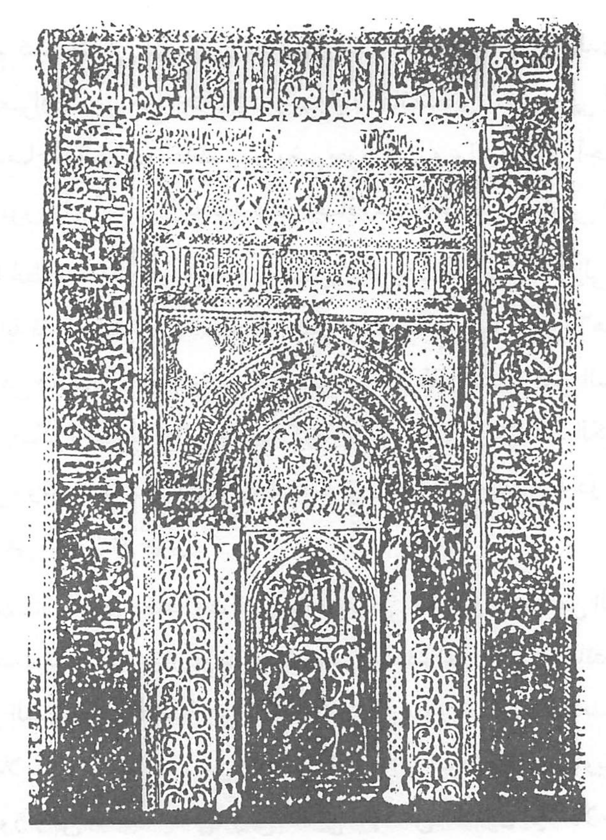
من الثابت أثريا وتاريخيا أن الزخارف الخطية كانت قد عرفت فى بعض الحضارات التى سبقت الإسلام، ولكن هذه الزخارف الكتابية لم تكتسب فى عصر سابق على الإسلام ما اكتسبته فى الفنون العربية الإسلامية على الإطلاق، ذلك لأن معجزة الإسلام الكبرى هى القرآن الكريم الذى صارت تلاوته وكتابته من أعظم المبرات التى يتقرب بها الإنسان إلى ربه، فلا عجب إذن أن حلت الآيات القرآنية فى المساجد محل الصور والرسوم فى الكنائس، وأصبحت مهنة الخطاط كما يقول المؤرخون من أشرف المهن وأعلاها لأنها تمثل المهنة التى نسب الله سبحانه وتعالى فضل تعليمها للإنسان إلى ذاته القدسية فقال عز من قائل ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ الإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾(٤٧)، وقال فى آية أخرى ﴿نٓ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾(٤٨).

والخط العربى الذى استخدم على أوسع نطاق كعنصر زخرفى فى الفنون العربية

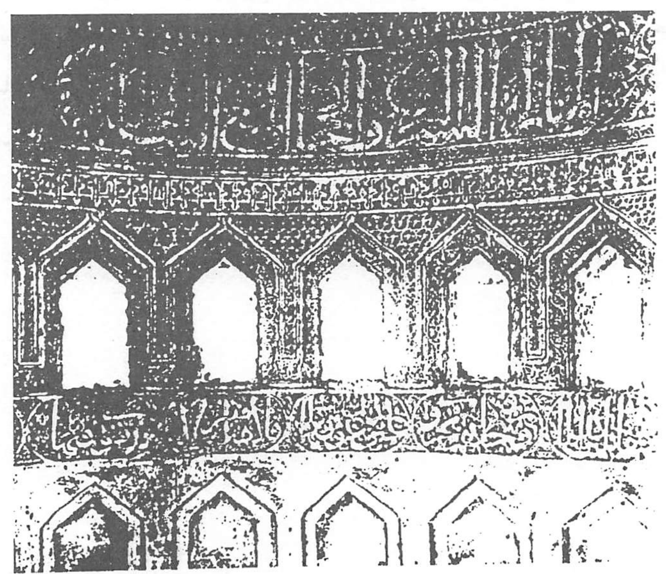
الإسلامية ينقسم كما قلنا إلى قسمين رئيسين أولهما هو الخط الكوفى الذى ينسب إلى مدينة الكوفة بالعراق، وهو خط جاف يمتاز بزواياه القائمة، وقد تطور فى أواخر القرن (٤هـ/ ١٠م) عندما بدأ الكتاب الفاطميون يخرجون الفروع النباتية من أجسام حروفه فسمى بالكوفى المورق ثم أضافوا إليه بعد ذلك إضافة مزهرة فسمى بالكوفى المزهر.

وثانيهما هو الخط النسخ، وهو خط لين مستدير الحروف ظل مستعملا إلى جانب الخط الكوفى من البداية فى المخطوطات العادية حتى استخدم منذ القرن (٦هـ/ ١٢م) فى شواهد القبور وفى الكتابات التاريخية، ثم انتشر فى أشرطة الكتابة على التحف المختلفة وعلى العمائر، وابتكر الخطاطون إلى جانبه كتابة بعض العبارات بالخط الكوفى المربع أو الكوفى المتداخل، وقد أدت هذه الكتابات فى الفنون العربية الإسلامية دورا هاما قَلَّ أن نجده - كما قلنا - فى الفنون الأخرى.

وبعد فلعلنا بهذه المقدمة العامة قد استطعنا أن نعطى فكرة واضحة عن الفنون العربية الإسلامية من حيث تسميتها وتاريخ نشأتها ومجالات فنونها وأهم خصائصها ومميزاتها لكى نتحدث فى الصفحات التالية عن تلك الفنون فى مصر، مقرونة بالعديد من الصور التوضيحية نقلا - فى غالبيتها - عن «أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية» للمرحوم الدكتور زكى محمد حسن، وفى القليل منها عن «الفنون الإسلامية» الذى ألفه م. س. ديماند وترجمة أحمد عيسى، «مدخل إلى الآثار الإسلامية» للمرحوم الدكتور حسن الباشا، «الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى» للمرحوم الدكتور محمد عبدالعزيز مرزوق.



شكل ٤/١ -



شكل ٤/٢ -

شكل ٤ ـ كتابات عربية كوفية ونسخية

الباب الأول

فنون الفخار والخزف

الفصل الأول

مقدمة فى فنون الفخار والخزف

١ - أهمية دراسة الفخار والخزف

٢ - العرب وصناعة الفخار والخزف

٣ - مراحل صناعة الآنية الفخارية والخزفية

٤ - بعض فنانى هذه الصناعة وبعض مراكز صناعتها

الفصل الأول

مقدمة فى فنون الفخار والخزف

تشتمل هذه المقدمة عن فنون الفخار والخزف العربى الإسلامى على أربع نقاط رئيسية هى:

١ - أهمية دراسة الفخار والخزف:

يولى الباحثون وعلماء الآثار التحف المصنوعة من الفخار والخزف عناية خاصة لاتصالها بحياة الناس مباشرة منذ عصور ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا من ناحية، ولأنها تعكس تدرج حياة هذا الإنسان البشرية فى سلم الحضارة والرقى بصورة جلية وواضحة من ناحية أخرى، وقد تطور هذا النوع من الفنون الصناعية من فخار غليظ الشكل يسوى فى الشمس إلى فخار رقيق السمك خال من الزخرف يسوى فى النار، ثم من فخار مزين بالنقوش والألوان، إلى خزف تتجلى فيه مهارة الصانع وذوق الفنان، وكلها مراحل توضح بما لايدع مجالا للشك مدى تقدم الإنسان وتطوره خلال المراحل الحضارية المختلفة التى مر بها.

والحقيقة أن دراسة ما وصل إلينا من تحف فخارية أو خزفية دراسة علمية صحيحة ليست سهلة على الإطلاق، لأن معظم ما وصلنا من هذه وتلك لا يحمل فى معظم الأحيان كتابات تشير إلى تاريخ صنعه أو مكان صناعته أو حتى إسم صانعه أو إسم من صنعت له، وكلها أمور تجعل من الصعب على أى باحث تحديد الزمان والمكان الخاصين بهذه التحفة أو تلك، يضاف إلى ذلك أن الحفائر الأثرية التى قامت في كثير من مناطق الإسكان الحضارى للإنسان بحثا عن آثار الماضى، دخلت فى بعضها عوامل التجارة فأفسدتها، وقام ببعضها الآخر تجار عاديات سعيا وراء الحصول على التحف الفخارية والخزفية لا لشىء إلا لبيعها والحصول على أثمانها العالية التى كانت تدفعها المتاحف المختلفة أو يدفعها الهواة وتجار العاديات، ولاشك أن مثل هذه الحفائر غير العلمية أضاع الكثير من الفرص التى كان من الممكن أن تحدد عمر القطع الفخارية والخزفية غير المؤرخة على أساس ما عساه قد

يوجد بجـوارها من تحف مؤرخة أو تحف معـروفة التاريخ، أو ما عـساه قد يوجد مـعها من قرائن تساعد على هذا التأريخ.

وهنا ونحن نتـكلم عن الفـخـار والخـزف لابد لنا من أن نحـدد الفـرق بين هذا وذاك، والرأى الراجح فى ذلك أن الفخار هو ما كان مصنوعا من الطين المحروق دون تزجيج، وما كانت طينته أقل نقاء وجدرانه أكثر سمكا، وهو فوق هذا وذاك هش كثير المسام، ولكنه مع هذا الدونية أقدم مـن حيث استخدام البـشر له من الخزف، فقد اسـتخـدم الفـخـار ـ كما هو مـعروف ـ منذ العـصـور القديمة فى صنع الأزيـار لتبـريد الماء وترطيـبه، وفى صنع الجـرار الكبيرة لتخزين الحبوب ونحوها(٤٩)، أما الخزف فهو ما صنع أيضا من الطين ولكنه زجج بعـد صنعـه، أى غطى بـطبـقـة من الزجـاج الذائب (Glaze) فـيـمـا يعـرف بالتـزجـيج (Glazing)، وهى عـملية تعنـى أن يدهن الإناء المصنوع من الطين المفـخورأو الصلصـال بمادة زجاجـية سائلة، وهـذا النوع من الخزف المزجـج سابق فى وجوده تاريخيـا على ظهور التحف المصنوعة من الزجاج، كما أن الفخـار سابق فى وجوده تاريخيا على ظهور التحف المصنوعة من الخزف.

وتنحصر أهمـية الفخار والخزف بشكل عام فـى أن مخلفاتهما تعد من أكـثر المخلفات الأثرية على الإطلاق، ولذلك فـهى واحدة من أهـم ما يمكن الإعـتمـاد عليه ليس فـقط فى ترتيب مـراحل التطور الحضـارى للإنسان، بـل وفى تأريخ طبقـات الحفـر الأثرى وترتيب الطرز الفنية فيها، علاوة على أنهما أقرب الفـنون التطبيقية إلى روح هذا الإنسان وأكثرهما صلة به عن غيـرهما من الفنون الأخرى نظرا لما لكليـهما من مـعين واحد، يدل على ذلك قول الحق تبارك وتعالى ﴿وَبَدَأَ خَلْقَ الإِنسَانِ مِن طِينٍ﴾(٥٠) وقوله عز من قائل ﴿ إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن طِينٍ ﴿٧١﴾ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ ﴾(٥١) وقوله سبـحانه وتعالى ﴿خَلَقَ الإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ ﴿١٤﴾ وَخَلَقَ الْجَانَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ﴾(٥٢).

٢ - العرب وصناعة الفخار والخزف:

إذا كنا قد عرفنا من خـلال العرض الموجز المشار إليه أهمـية التحف الفخارية والخـزفية بالنسبة لحضارة الإنسان بشكل عام، فماذا يمكن أن نعرف عن بداية هذه الصناعة فى العصر

الإسلامى المبكر، يقول بعض مؤرخى الفنون العربية أن العرب عندما فتحوا الأمصار المختلفة فى النصف الأول من القرن الأول للهجرة لم يجدوا أمامهم صناعة خزف متطور، لأن أصحاب الحضارات المجاورة لم يعطوا تلك الصناعة أهمية خاصة، فلم يكن هناك إلا خزف بسيط خال من الزخارف وغالبيته العظمى من النوع الذى يغلب عليه اللون الأزرق المائل إلى الخضرة أو الأصفرالضارب إلى البنى(٥٣).

والواقع أن هذا الرأى يتعارض مع ما ذكرناه من أن هذه الصناعة كانت من أقدم الصناعات البشرية التى واكبت مراحل التطور الحضارى للإنسان منذ البداية، ومن ثم فإن حالتها التى وجدت عليها عند الفتح العربى فى القرن (١هـ/ ٧م) كانت تعد مرحلة متطورة إلى حد كبير عما كانت عليه، وقد وصلت صناعتها آنذاك فى بلدان كثيرة ـ ومنها مصر ـ شوطا بعيدا من التقدم والإزدهار، ولأن ذلك معناه أن علماء الآثار عندما أخذوا منتجات هذه الصناعة دليلا ماديا على مدى تقدم الإنسان وتطوره فى مراحل حضاراته المتعاقبة لم يكونوا على حق فيما ذهبوا إليه، ولأن معناه فوق هذا وذاك يتعارض مع ما خلفته لنا تلك الحضارات من تحف فخارية لاتزال باقية بين مقتنيات المتاحف العربية والأجنبية، أو ضمن المجموعات الأثرية الخاصة التى يملكها هواة الآثار فى شتى أقطار العالم.

يؤيد ذلك أن تاريخ هذه الصناعة فى وادى النيل مثلا ـ ونحن نعتمد فى هذا على تحف لاتزال محفوظة فى المتحف المصرى بالقاهرة ـ يوضح لنا من غيرشك أن هذه الصناعة كانت مزدهرة منذ العصور القديمة وكانت العجلات ذات المحاور الرأسية معروفة لصانعى الفخار فى تلك العصور الفرعونية، وهذه العجلة ـ كما وصفتها المراجع التاريخية ـ كانت تتكون من قرص دائرى يدار بواسطة بدال يدوى، حيث يشكل الفخرانى الطمى «clay» عليها تشكيلا مبدئيا تؤخذ الآنية بعده لتطلى من الخارج بطبقة شفافة من الطمى الأبيض النقى ثم تترك لتجف، بعد ذلك كانت تصقل وتلمع بواسطة قطعة حجرية صلبة ثم توضع فى فرن خاص لتحرق، وتؤخذ بعد الحرق لتنقش عليها الزخرفة أو الرسم المطلوب(٥٤) وإن دلت هذه المراحل على شىء فإنما تدل على أن مصر كانت قد عرفت ـ كغيرها من دول العالم القديم آنذاك ـ صناعة الأوانى الفخارية ووصلت فيها هذه الصناعة إلى مرحلة من التطور لايمكن التقليل منها.

غير أن ما يمكن التسليم به فى هذا الصدد أن العرب فى عصر الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم لم يهتموا اهتماما مباشرا بهذه الصناعة إذ لم تكشف لنا الحفائر التى أجريت فى شبه الجزيرة العربية ـ على الأقل حتى الآن ـ عن وجود قطع فخارية أو خزفية ترجع إلى العصر المشار إليه، أما فى العصر الأموى فقد كشفت الحفائر الأثرية التى أجريت فى أطلال مدينتى الكوفة والحيرة بالعراق عن بعض القطع الفخارية غير المزججة تشتمل على بعض الزخارف النباتية والهندسية المعمولة بطريقة الحز، ويميل علماء الآثار إلى نسبة هذه القطع إلى أواخر العصر الأموى وأوائل العصر العباسى، والخلاصة أن العرب كانوا قد تركوا عجلة الصناعات فى البلاد المفتوحة تسير على منوالها الذى وجدوها عليه عند الفتح حتى تعرفوا على أسرار هذه الصناعات بعد ذلك بوقت غير طويل وبدأوا فى ممارستها وفقا لأساليبهم الفنية التى ارتضوها[٥٥].

٣- مراحل صناعة الآنية الفخارية والخزفية:

تمر صناعة الآنية الفخارية والخزفية عادة بخمس مراحل نوجزها فيما يلى:

٣/ ١ـ الحصول على الطينة المناسبة: وقد اختلفت هذه الطينة من قطر إلى قطر ومن جهة إلى جهة تبعا لاختلاف التربة ومكوناتها، ولهذا فقد تفاوتت المنتجات الخزفية فى شتى أقطار العالمين العربى والإسلامى من حيث المادة والخامة، ومن حيث الجودة واللون، ومن ثم فإن نوع الطينة قد يفيد أحيانا فى التعرف على مكان الصناعة وبالتالى فى تحديد العصر الذى صنعت فيه والطراز الذى تنتسب إليه.

٣/ ٢ـ إعداد المادة الخام: ونعنى بذلك عجن الطينة التى تجهز للصناعة إلى الدرجة المناسبة من الليونة، وكان من الضرورى ـ فى هذه المرحلة ـ أن تقلب هذه الطينة تقليبا جيدا حتى تتحد كل مكوناتها مع بعضها البعض إتحادا اندماجيا كاملا متجانسا دون أن يترك التقليب فيها أية فقاقيع هوائية، لأن وجود هذه الفقاقيع يخرج لنا فى النهاية تحفا فخارية معيبة.

٣/ ٣ـ التشكيل: وكان تشكيل الآنية الفخارية أو الخزفية يتم فى أول الأمر عن طريق الممارسة اليدوية، ثم استخدم الدولاب أو العجلة بعد ذلك لتدوير الطينة، واستعمل الصانع فى ذلك يده وأصابعه للتشكيل، واستعان ـ إذا لزم الأمر ـ بأداة ما لإزالة الزيادات الطينية التى قد تعلق ببدن الآنية أثناء هذا التشكيل.

٣/ ٤ـ التجفيف والبطانة والزخرفة: كان المتبع بعد التشكيل أن تترك الآنية الفخارية لتجف، ثم تطلى بعد جفافها بما يسمى بالبطانة «slip»، وتدخل فى فرن خاص لتحرق فى درجة حرارة معينة تختلف باختلاف نوع الطينة ومكونات البطانة المستخدمة فيها ثم تنقش عليها الزخارف المطلوبة بعد ذلك وتدخل إلى الفرن مرة أخرى لتثبيت هذه الزخارف.

٣/ ٥ـ التزجيج: ويقصد به طلاء الآنية الفخارية بطبقة من الزجاج الذائب عن طريق صب هذا الزجاج الذائب عليها أو غمسها فيه، وقد يستخدم فى ذلك التذهيب أو أنواع أخرى من الطلاءات، ثم يعاد الحرق لتثبيت الطلاء، وربما يتكرر هذا الحرق عند استخدام طلاءات مختلفة يستلزم الأمر حرقها مرة بعد أخرى، أما الخزف ذو البريق المعدنى وهو أرقى أنواع الخزف العربى الإسلامى فطريقة صناعته تنحصر فى أن الخزاف يبدأ بتشكيل الآنية من الطين الأصفر النقى الخالى من الشوائب، ثم يغطيها بطبقة طينية رقيقة تعرف عند أهل الصنعة باسم البطانة، ثم يسوى الإناء فى الفرن للمرة الأولى عند درجة حرارة معينة ويدهن ـ بعد هذه التسوية ـ بطبقة من الزجاج الذائب، ثم يدخل إلى الفرن مرة ثانية لتثبيت هذا الطلاء الزجاجى الذى تنقش عليه الزخارف المطلوبة بمزيج من الكبريت وأوكسيد الفضة وأوكسيد النحاس الأحمر وبرادة الحديد، وتذاب هذه المواد جميعا فى الخل أو أى حامض آخر، فيتكون من ذلك سائل يستخدمه الخزاف إن كان ممن يتقنون الرسم، أو يعهد بالإناء إلى فنان ممن يجيدون الزخارف فيستخدم هذا المزيج فى رسم العناصر الزخرفية المختلفة من هندسية وكتابية وحيوانية، ثم يدخل الإناء إلى الفرن للمرة الثالثة لتثبيت هذه الزخارف فى فرن ذا حرارة هادئة بما يعنى أن يكون هواؤه قليلا ودخانه كثيرا وليس به لهب، ثم يخرج الإناء بعد فترة زمنية وجيزة وقد اكتسب خصائص الخزف ذو البريق المعدنى(٥٦).

٤ - بعض فنانى هذه الصناعة وبعض مراكز صناعتها:

لاشك أنه كان يشترك فى عمل الآنية الخزفية عدد من الفنيين لكل منهم ـ بطبيعة الحال ـ مهمة خاصة ناسبت قدرته ونوع تدريبه، ومن هؤلاء العجان الذى يعد الطينة للتشكيل طبقا للشروط التى سبق ذكرها، والخزاف أو الفخرانى أو الفاخورى الذى يقوم بتشكيل

الآنية فى صورتها المبدئية، والفران الذى يتولى حرق التحفة طبقا لما يجب أن يكون عليه الحرق فى كل مرحلة، والمزخرف أو الرسام أو الدهان الذى يقوم بالطلاء وعمل الزخارف، وهى مرحلة قد يشترك فيها عدد من المزخرفين يقوم كل منهم بأداء مهمة معينة من النقش أو الرسم أو الطلاء، ثم تنقل التحفة لمن يليه فيضيف إليها بدوره وهكذا[٥٧].

وقد اشتهرت فى صناعة الخزف الإسلامى مراكز شتى نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر بغداد وسامرا والموصل والكوفة بالعراق، والرى وقاشان والسوس ونيسابور فى إيران، والفسطاط والقاهرة والفيوم فى مصر، والرقة والرصافة ودمشق فى الشام، ومالقة وغرناطة ومنيشة فى الأندلس، وإزنبق وكوتاهية فى آسيا الصغرى[٥٨]، وقد انتجت كل هذه المراكز وغيرها العديد من الأوانى الفخارية والخزفية التى اشتملت على نوعيات راقية وأخرى شعبية.

الفصل الثانى

أنواع الفخار والخزف الإسلامى

أنواع الفخار والخزف الإسلامى

اختلفت أنواع الفخار والخزف التى ابتكرها الخزاف المسلم اختلافا واضحا من حيث الطينة والعجينة، ومن حيث التكوين والتشكيل، ومن حيث رقة الجدران وسماكتها، ومن حيث الطلاء وعناصر الزخرفة، وانقسم الفخار والخزف الإسلامى تبعا لذلك إلى عدة طرز اتخذ بعضها طابع الدولية كما هو الحال بالنسبة للخزف ذو البريق المعدنى الذى ابتكره الخزافون فى سامرا خلال القرن (٣هـ/ ٩م) وانتشرت صناعته بعد ذلك فى سائر أنحاء العالم الإسلامى، بينما اتخذ البعض الآخر طابع المحلية وانفرد بانتاجه إقليم معين من أقاليم العالمين العربى والإسلامى كما هو الحال بالنسبة للفخار المطلى بالمينا الذى صنعته مصر خلال العصر المملوكى.

وحتى هذه الطرز المحلية أو الإقليمية كانت تنقسم بدورها إلى عدة أنماط ثانوية أو فرعية حسب اختلاف الأقاليم والأزمنة التى أنتجت فيها، بل وحسب اختلاف مدارس الفنانين من الصناع أنفسهم، فتباينت هذه الأنماط الفرعية من حيث الصناعة أو الزخرفة أو من حيث كليهما معا، يؤيد ذلك مثلا خزف الفيوم الذى انفردت هذه المدينة بصناعته وإنتاجه فى القرنين (٥-٦هـ/ ١١-١٢م) دون غيرها من سائر البلاد المصرية الأخرى، وامتاز بأن زخارفه كانت عبارة عن أشرطة ملونة بالأسود والأبيض والأصفر والأخضر.

وطبقا لهذا الاختلاف أو التباين فى نوعية العجينة وطريقة التشكيل، وفى مادة الطلاء وعناصر الزخرفة وكيفية تنفيذها فإنه يمكن تقسيم الفخار والخزف الإسلامى عامة إلى ثمانية أنواع رئيسية هى:

١- الخزف ذو الزخارف المحزوزة.

٢- الخزف ذو الزخارف المحفورة.

٣- الخزف ذو الزخارف البارزة

٤- الخزف ذو البريق المعدنى.

٥ـ الخزف تقليد البيزنطى والصينى.

٦ـ البلاطات القاشانية والفسيفساء الخزفية.

٧ـ الفخار المطلى بالمينا.

٨ـ الصناعات الفخارية الشعبية.

وفيما يلى عرض موجز لكل نوع من هذه الأنواع:

١- الخزف ذو الزخارف المحزوزة: (شكل ٥)

انتشر هذا النوع من الخزف ذو الزخارف المحزوزة تحت الدهان فى كثير من الأقاليم العربية والإسلامية وانقسمت منتجاته إلى سبعة أقسام فرعية هى:

١/ ١ـ قسم تميزت أوانيه ببقع وخطوط لونية مختلفة يعد من أقدم أنواع الخزف الإسلامى التى وصلت إلينا وينسب إلى إيران فيما بين القرنين (٢ـ٣هـ/ ٨ـ٩م).

١/ ٢ـ قسم تميزت أوانيه بزخارف هندسية متقنة ذات عناصر متقاطعة أو متداخلة أو متشابكة اشتمل بعضها على أشكال حيوانات وطيور بدائية الرسم، ويرجع مؤرخو الفنون الإسلامية منتجات هذا القسم إلى شمال إيران فيما بين القرنين (٤ـ٥هـ/ ١٠ـ١١م).

١/ ٣ـ قسم تنسب أوانيه إلى زنجان فى إقليم أذربيجان وتشتمل الزخارف فيه على أشكال حيوانات وطيور بسيطة الرسم تميزت بحركة قوية تحيط بها زخارف نباتية ذات أشكال حلزونية، وترجع منتجات هذا القسم إلى القرن (٥هـ/ ١١م).

١/ ٤ـ قسم تنسب أوانيه إلى آمل فيمابين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م) وتشبه منتجات هذا القسم إلى حد بعيد منتجات خزف زنجان، إلا أن حركة أشكال طيورها وحيواناتها أضعف من سابقتها، كما أن زخارفها النباتية والهندسية كانت قد عملت فى وحدات صغيرة ملئت ببعض البقع أو الدوائر أو الخطوط المتقاطعة.

١/ ٥ـ قسم تميزت أوانيه بأنها كانت عبارة عن خزف أبيض رقيق يشبه النوع السابع الذى عرفت به مصر، وتنسب منتجات هذا القسم إلى إيران فيما بين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م).

١ / ٦ـ قسم تشتمل الزخارف فيه على عناصر من رسوم الطير والإنسان والحيوان بطريقة قوية متقنة ذات ألوان متعددة، وتنسب منتجات هذا القسم إلى إيران فى القرن (٦هـ/ ١٢م).

١ / ٧ـ قسم تميزت أوانيه بموضوعات زخرفية محزوزة تشبه إلى حد كبير موضوعات الخزف ذو البريق المعدنى، وينسب هذا القسم إلى مصر فى القرن (٧هـ/ ١٣م).



شكل ٥ ـ خزف ذو زخارف محفورة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
ينسب إلى إيران فيما بين القرنين (٤ـ٥هـ/ ١٠ـ١١م)

٢- الخزف ذو الزخارف المحفورة: (شكل ٦)

بدأ إنتاج هذا النوع من الخزف ذو الزخارف المحفورة فى العصر العباسى إعتبارا من القرن (٣هـ/ ٩م)، وتنقسم منتجاته إلى سبعة أقسام فرعية هى:

٢ / ١ـ قسم عملت زخارفه بواسطة أختام عليها نقوش مقلوبة تشتمل على عناصر من الزخارف النباتية والهندسية كانت تطبع على عجينة الآنية قبل أن تجف، وقد عثر

على قطع من هذا النوع من الخزف فى كل من مدينتى سامرا بالعراق والفسطاط فى مصر ترجع إلى ما بين القرنين (٣ـ٤هـ/ ٩ـ١٠م).

٢/٢ـ قسم عملت زخارفه عن طريق حفر العناصر الزخرفية حتى يصل هذا الحفر إلى قشرة السطح الأعلى للإناء، وتسمى منتجات هذا القسم باسم الخزف الجبرى، وكانت أهم مراكز إنتاجه جاروس وزنجان فى إيران فيما بين القرنين (٤-٦هـ/ ١٠ـ١٢م).

٢/٣ـ قسم تميزت منتجاته بتقليد الخزف الصينى الذى ينسب إلى أسرة تانج، وهو خزف رقيق حفرت فيه الأرضية وتركت عناصره الزخرفية بارزة مثل الخزف الجبرى، وقد انتشر هذا النوع أيضا فى كل من إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٣ـ٦هـ/ ٩ـ١٢م).

٢/٤ـ قسم لونت أوانيه فى الزخارف والأرضيات بلون أزرق، وتألفت عناصره الزخرفية غالبا من أشكال الطيور والحيوانات، إضافة إلى الزخارف النباتية والهندسية والكتابية، وتنسب منتجات هذا القسم إلى إيران فيما بين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م).

٢/٥ـ قسم تنسب منتجاته ـ التى تميزت باشتمالها على ذات العناصر المشار إليها فى القسم السابق ـ إلى مصر خلال العصرين الفاطمى والأيوبي فيما بين القرنين (٥ـ٧هـ/ ١١ـ١٣م).

٢/٦ـ قسم تميزت أوانيه بالحفر والتخريم فى جسم الإناء كله، وقد طليت هذه الأوانى باللون الأبيض علاوة على دهانات زرقاء وخضراء، وتنسب منتجات هذا القسم أيضا إلى إيران فيما بين القرنين (٥ـ٧هـ/ ١١ـ١٣م).

٢/٧ـ قسم تميزت أوانيه بأنها ذات أرضية محفورة وزخارف مدهونة بلون أسود، واشتملت زخارف هذه الأوانى على عناصر نباتية وحيوانية يغلب عليها الإزدحام، وقد انتشر هذا النوع فى إيران فيما بين القرنين (٦ـ٧هـ/ ١٢ـ١٣م).



شكل ٦ ـ خزف ذو زخارف محفورة فى المتحف البريطانى بلندن ينسب إلى مصر فيما بين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م)

٣- الخزف ذو الزخارف البارزة: (شكل ٧)

بدأ إنتاج هذا النوع من الخزف ذو الزخارف البارزة عن سطح الآنية خلال القرن (٣هـ/ ٩م) فى كل من إيران والعراق، وانتقلت صناعته فى ذات القرن أو بعده بقليل إلى كل من الشام ومصر، وتنقسم منتجاته إلى أربعة أقسام فرعية هى:

١/ ٣ـ قسم شكلت الزخارف فى أوانيه عن طريق إضافة العناصر الزخرفية المطلوبة فوق

السطح المستوى للآنية فيما اصطلح مؤرخو الفنون على تسميته بطريقة الباربوتين (Barbotine)، وقد انتشرت منتجات هذا النوع من الخزف - خلال القرن (٣هـ/ ٩م) فى كل من سامرا بالعراق وسوسة فى إيران، ومع أن الخزاف المسلم كان متأثرا فى تلك المرحلة بالتقاليد التى كانت سائدة فى هذه البلدان قبل الإسلام، ونعنى بذلك التقاليد الآشورية فى العراق والتقاليد الساسانية فى إيران إلا أن هذا الخزاف كان قد استطاع بعد فترة من الزمن أن يصل بهذه الطريقة خلال القرن (٦هـ/ ١٢م) إلى ذروة الإتقان فى مدينة الموصل بالعراق.



شكل ٧ - خزف ذو زخارف بارزة فى مجموعة دوسيه ينسب إلى مصر وسوريا فى القرن (٥هـ/ ١١م)

٢/ ٣ـ قسم تنسب منتجاته الخزفية إلى كل من مصروسوريا فيما بين القرنين ٣-٤هـ/ ٩ـ١٠م) وقد استخدم فى منتجات هذا القسم نفس الأسلوب الذى شاع فى منتجات القسم الأول مع تأثر الزخارف هنا بالتقاليد المحلية التى كانت سائدةفى كل من هذين البلدين قبل الفتح الإسلامى، ونعنى بها التقاليد الفنية البيزنطية.

٣/ ٣ـ قسم تنسب منتجاته إلى إيران عمل بعضه فى قاشان والرى خلال العصر السلجوقى فى القرن (٧هـ/ ١٣م)، وعمل بعضه الآخر فى سلطان آباد فيما بين القرنين (٧ـ٨هـ/ ١٣ـ١٤م)، وتميزت منتجات قاشان والرى فى هذا القسم بزخارف بارزة عليها رسوم بالبريق المعدنى، بينما تميزت منتجات سلطان آباد بأسلوب التصوير الإسلامى فى العصر السلجوقى.

٤/ ٣ـ قسم تنسب منتجاته إلى إيران، واشتهرت بانتاجه مدينة قاشان فيما بين القرنين (٧ـ٨هـ/ ١٣ـ١٤) وتميزت هذه المنتجات برسوم بارزة فوق الدهان.

٤ - الخزف ذو البريق المعدنى: (Lustre PaintedCeramic) (شل ٨)

لم تبدأ الثورة الفعلية فى صناعة الخزف الإسلامى على ما يبدو إلا قبيل تشييد مدينة سامرا فى العصر العباسى بالعراق خلال القرن (٣هـ/ ٩م) فقد أسفرت الحفائر التى أجريت فى أطلال هذه المدينة عن اكتشاف ضرب من الضروب الخزفية الجديدة عرف عند مؤرخى الفنون بالخزف ذى البريق المعدنى، ولم يحدد هؤلاء المؤرخون إن كان هذا النوع من الخزف قد ابتكره الخزافون العرب لأول مرة فى سامرا خلال القرن (٣هـ/ ٩م) أم أنه كان قد عمل فى بعض المدن العراقية الأخرى[٥٩].

والواقع أن هذا النوع من الخزف الإسلامى يمثل أهم وأرقى ما توصل إليه الصناع المسلمون فى هذا المجال، إذ استطاعوا لأول مرة فى تاريخ هذه الصناعة أن يكسبوا الأوانى الخزفية بريقا معدنيا لامعا جمع فى ألوانه بين الذهبى والأحمر النحاسى والأصفر الضارب إلى الخضرة، وقد انتقلت صناعة هذا النوع الجديد من الخزف الإسلامى بعد أن عرفت فى العراق خلال القرن (٣هـ/ ٩م) إلى كثير من الأقاليم الإسلامية المختلفة ولاسيما الرى وسوسة فى إيران، وأفرازياب (سمرقند الحالية) فى آسيا، والزهراء فى الأندلس، والفسطاط فى مصر.



شكل ٨ ـ خزف ذو بريق معدنى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فيما بين القرنين (٣ ـ٤هـ/ ٩ـ١٠م)

ويرى بعض مؤرخى الفنون العربية الإسلامية أن إقبال المسلمين الزائد على استعمال الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى يرجع إلى أنها أغنتهم عن استعمال الأوانى الذهبية والفضية التى نهى الإسلام عن استعمالها فيما ورد من أحاديث الرسول (ﷺ) حيث قال فى واحد منها «لا تلبسوا الحرير ولا الديباج ولا تشربوا فى آنية الذهب والفضة ولا تأكلوا فى صحافها فإنها لهم فى الدنيا ولنا فى الآخرة»(٦٠).

والخلاصة أن الاكتشافات الأثرية المختلفة كانت قد أسفرت عن العثور على أوان من الخزف ذون البريق المعدنى فى كل من العراق ومصر وإيران والأندلس، مما جعل العلماء والباحثين يختلفون حول الموطن الأصلى لهذه الصناعة التى يغلب على الظن أنها ولدت فى العراق خلال القرن (٣هـ/ ٩م) كما أسلفنا لما عثر عليه فى حفائر سامرا من تحف كثيرة من هذا النوع ومن بينها قطع تالفة مما يسميه الأثريون بمخلفات الأفران (Wastes)(٦١).

أما بالنسبة لمصر فيقال أن الخزافين فيها كانوا قد تعلموا صناعة هذا النوع من الخزف

على يد خزافين عراقيين «ونحن لا نميل إلى الأخذ بهذا الرأى لأن فى الإنتاج الوفير من الخزف المصرى ذو البريق المعدنى الذى أنتج فى العصر الطولونى وما بعده من ناحية، وفى القطع التالفة (Wastes) التى عثر عليها عند أفران الصناعة بالفسطاط من ناحية ثانية، وفى التقدم المذهل الذى أحدثه الخزافون المصريون فى هذه الصناعة إبان العصر الفاطمى تميزا عن زملائهم العراقيين من ناحية ثالثة ما يكفى للرد على هذا الرأى ودحض ما ذهب إليه، ولا يزال متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بالعديد من قطع الخزف المصرى ذو البريق المعدنى التى تزينها عناصر نباتية وهندسية وآدمية وحيوانية، وطبيعيا أن يضم الخزف المصرى الطولونى ذو البريق المعدنى قطعا كثيرة تشبه إلى حد كبير فى زخارفها وطرق صناعتها خزف سامرا، لأن المرجح فى هذا الصدد أن بعض هذا القطع كان قد استورد من العراق وأن بعضها الآخر كان قد صنع محليا فى العصر الطولونى على غرار خزف سامرا، ونحن نعلم أن أحمد بن طولون كان قد نشأ فى سامرا وتأثر كثيرا بأساليبها الفنية وعمل بعد تأسيس الدولة الطولونية فى مصر على تقليد منتجات حاضرته الأولى وفنونها، أما أصحاب الرأى القائل بأن الخزف ذو البريق المعدنى كان قد ابتكر فى إيران معتمدين فى ذلك على أن ما وجد من خزف هذا النوع فى المدن الإيرانية أكثر بكثير مما وجد بالعراق فيكفى للرد عليهم أن خزف إيران ذو البريق المعدنى كان قد اتبع من حيث الصنعة والزخرفة خزف سامرا، كما أن معظم القطع الإيرانية من هذا النوع الذي نحن بصدده يرجع تاريخها إلى ما بعد خزف سامرا، ولا يمكن للكثرة بالقياس العلمى أن تتخذ دليلا على استقطاب نشأة هذا النوع من الخزف الإسلامى.

ومهما يكن من أمر فإن زخارف الخزف الإسلامى ذو البريق المعدنى يمكن حصرها فى ثلاثة أنماط أولها نمط ذو زخارف هندسية بحتة تتكون من أشكال هندسية منتظمة بسيطة أو مركبة، وثانيها نمط ذو زخارف نباتية بحتة تتداخل فى عناصره تهشيرات متوازية ومتقابلة ومتعرجة ونقط فى دوائر أو مربعات أو معينات وبقع متلاصقة، وثالثها نمط ذو زخارف من كائنات حية تتكون من أشكال آدمية وحيوانية ورسوم طير مع عناصر مكملة أخرى من الوريقات والتفريعات النباتية.

٥- الخزف تقليد البيزنطى والصينى: (Immitating of Byzantine and Chineese Ceramic) (شكل ٩)

قلد الخزافون المسلمون كلا من الخزف البيزنطى والخزف الصينى، وكان تقليد الأول

فى البداية أمرا طبيعيا حيث كانت البلاد التى أنتجته تابعة قبل الفتح العربى للدولة البيزنطية، أما تقليد الثانى فكان الدافع إليه على ما يبدو هو ما تمتعت به بلاد الصين من شهرة واسعة فى صناعة الخزف آنذاك، فكان للمصنوعات الصينية من ثم مكانة سامية لدى المسلمين، ويكفى أن نذكر للدلالة على ذلك أن الهدية النفيسة التى بعث بها على بن عيسى والى خراسان إلى الخليفة العباسى هارون الرشيد كانت قد اشتملت على مائتى قطعة من الصينى الفرفورى (أى الرقيق) ولا تزال هذه الكلمة مستعملة فى العراق حتى اليوم للدلالة على رقة التحف الخزفية، كما تضمنت هذه الهدية من الأوانى والكؤوس والصحون والزهريات ما لم يشاهد مثله فى قصر ملك آخر(٦٢)، والواقع أن شهرة الصين فى صناعة الخزف لم تكن على غير أساس، فقد تفوق الصينيون فى هذا المضمار تفوقا يكفيه أنه جعل من اسم بلادهم علما على هذه الصناعة عامة فى كل من الشرق والغرب، ولاتزال كلمة صينى تطلق على منتجاتها فى اللغتين العربية والأوروبية على حد سواء.



شكل ٩ ـ خزف تقليد البورسلين الصينى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
ينسب إلى إيران فيما بين القرنين (١٠ ـ١١هـ/ ١٦ـ١٧م)

ومهما يكن من أمر فإن صناعة الفخار والخزف كانت قد تقدمت فى العصور الإسلامية تقدما عظيما بعد أن فتح المسلمون أقطارا كان لها ماض عريق فى هذه الصناعة مثل إيران والعراق والشام ومصر، وبفضل خضوع هذه الأقطار لحكم واحد هو الحكم العربى الإسلامى حدث تبادل فى الخبرات المتعلقة بهذه الصناعة فأدى ذلك بدوره إلى ظهور النهضة فى هذه المجال بعد أن كان الخلل والتدهور قد أصابا ذلك الفن قبيل الإسلام، ولم يكتف الصناع المسلمون بالمحافظة على التقاليد الفنية التى ورثوها عن الصناع الوطنيين فى هذه الصناعة بل أخذوا فى تنميتها وتطويرها حتى ابتكروا أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل، كذلك فقد استفادوا فى تحسين فنهم الخزفى من الخزف الصينى الذى قلدوه والذى كان يستورد بكثرة إلى مختلف أقطار العالم الإسلامى، وخير شاهد على ذلك أنه قد عثر على الكثير منه فى حفائر سامرا بالعراق وحفائر الفسطاط فى مصر(٦٣).

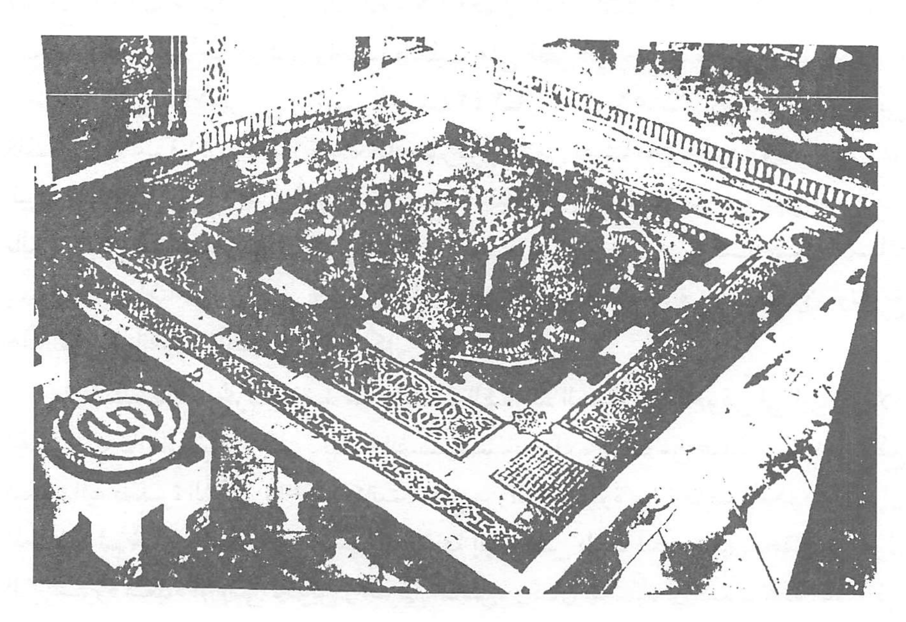
٦- البلاطات القاشانية والفسيفساء الخزفية (Mosaic Tiles) (شكل ١٠-١١)

كانت بلاطات محراب المسجد الجامع بالقيروان وبلاطات مدينة الزهراء بالأندلس هى أقدم أمثلة بلاطات القاشانى ذات البريق المعدنى التى عرفت فى الفنون العربية الإسلامية، وترجع بلاطات جامع القيروان إلى القرون (٣هـ/ ٩م) وكانت تتألف من نوعين أحدهما متعدد الألوان والآخر ذو لون واحد، ويغلب على الظن أنها جلبت من بغداد لتزيين هذا المحراب على يد الأمير أبى إبراهيم أحمد (٢٤٢-٢٤٩هـ/ ٨٥٦-٨٦٣م)، ولا غرابة فى ذلك بعد أن عرفنا أن سامرا كانت أقدم مركز إسلامى لصناعات الخزف والقاشانى ذو البريق المعدنى، ولعل أحسن أمثلة البلاطات الخزفية التى يحتفظ بها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة هى تلك البلاطة التى تمثل منظرا من قصة بهرام جور وهو يركب جملا ويمسك بيده قوسا متأهبا لصيد غزال وتجلس خلفه محظيته أزدة وهى تعزف على قانون، وتؤرخ هذه البلاطة بالقرن (٧هـ/ ١٣م) (شكل ١٠).

أما الفسيفساء الخزفية فقد شاع استعمالها منذ العصر السلجوقى فى إيران وبلاد الجزيرة، وكان الموضوع الفنى لهذه الفسيفساء يتألف عادة من عدد كبير من قطع فسيفسائية صغيرة الشكل والحجم كانت تقطع من ألواح كبيرة من الخزف المدهون بالألوان المختلفة، ثم تجمع هذه القطع الصغيرة بعضها إلى بعض طبقا لنظام معين يحقق الوصول إلى صورة معينة أو إلى تكوين زخرفى خاص، وكان المعتاد أن تثبت هذه القطع فى لوحاتها الزخرفية عن طريق ملاط كان يصب عليها من الخلف فيملأ كل تجاويفها ويجعلها لوحة فنية واحدة متماسكة (شكل ١١).



شكل ١٠ ـ بلاطة قاشانية تمثل قصة بهرام جور ومحظيته أزده فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى إيران فى القرن (٧هـ/ ١٣م)



شكل ١١ ـ فسيفساء رخامية مملوكية تنسب إلى مصر فيما بين القرنين (٨ـ٩هـ/ ١٤ـ١٥م)

ويغلب على الظن أن هذا النوع من الفسيفساء الخزفية هو استمرار للتقاليد الفنية التى كانت سائدة فى كل من العراق وإيران، ونعنى بذلك تغشية الجدران بالطوب المزجج الذى كانت تشكل منه رسوم الحيوانات الخرافية التى شاعت فى هذين الفنين قبيل الإسلام، وقد بدأ إنتاج هذه الفسيفساء الخزفية فى عصر السلاجقة، وظلت تتطور حتى وصلت فى القرن (٨هـ/ ١٤م) إلى أقصى مراحل الكمال الفنى فزينت بها المحاريب والمساجد من الداخل والخارج عن طريق لصق بلاطات منها على جدرانها كانت تنقش برسوم نباتية وهندسية وأشكال حيوانية استخدمت فيها الألوان المختلفة مثل الأبيض والأزرق والأخضر والأصفر الذهبى.

٧- الفخار المطلى بالمينا (Enamelled Pottery) (شكل ١٢)

مما لاشك فيه أن الفخار المطلى بالمينا ذو الطينة المائلة إلى الحمرة كان علامة هامة وبارزة من العلامات المميزة لفن الفخار والخزف فى العصر الإسلامى بشكل عام، وقد اكتسب شهرة كبيرة فى العالم الإسلامى كله على الرغم من إقليميته التى انفردت بها مصر فى العصر المملوكى دون غيرها من أقطار هذا العالم، وكان الإناء من هذا النوع يكسى بقشرة بيضاء (slip) ثم يطلى بالمينا الصفراء أو الخضراء أو ذات اللون البنى، أما زخارفه فكانت تحفر فى هذه القشرة حتى يصل الحفر إلى الطينة المائة إلى الحمرة المشار إليها، وتألفت هذه الزخارف بصفة خاصة من كتابات بالخط الثلث الذى شاع استخدامه فى عصر المماليك، إلى جانب صور الرنوك أو الشارات (coat of arms) التى كان يتخذها كل أمير من أمراء الحاشية السلطانية طبقا لوظيفته مثل الكأس رنك الساقى والدواة رنك الدوادار وعصاتا البولو رنك الجوكاندار والبقجة رنك الجمدار والسيف رنك السلاحدار والقوس رنك البندقدار وغيرها.

وبالإضافة إلى الكتابات العربية بخط الثلث ورنوك المماليك وشاراتهم فقد تميز هذا النوع من الفخار المطلى بأن كثيرا منه يحمل توقيعات صناعه، وقد أمدتنا آلاف القطع التى لاتزال محفوظة بمخازن مدينة الفسطاط بمصر القديمة بالعديد من أسماء أولئك الصناع نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر شرف الأبوانى (نسبة إلى أبوان من أعمال مصر الوسطى) ومسلم وعلى بن البيطار وسعد وغيبى بن التبريزى (نسبة إلى تبريز بإيران)، ودهين أو ابن الدهان والأستاذ المصرى وغزيل أو غزال وابن الملك والهرمزى والعجيل

وغيـرهم، وهى قطع نجـد على بعضـهمـا رسومـات لأشكال آدميـة وعلى بعـضهـا الآخر رسومـات لأشكال حـيوانيـة، بالإضافـة إلى باقى أشكال العناصر الزخـرفيـة المعروفـة فى الفنون العربية الإسلامية بشكل عام(٦٤).



شكل ١٢ ـ فخار مطلى بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧ـ٩هـ/ ١٣ـ١٥م)

٨- الصناعات الفخارية الشعبية: (Popular pottery crajts)

مع أن صناعـة الفخـار والخزف كـانت ـ كمـا أسلفنا ـ مـوضع رعاية مـؤرخى الفنون بشكل عام بسبب ارتبـاطها الوثيق بكل مراحل التطور الحضارى التى مـر بها الإنسان، فإن أمثلة قليلة من منتجات هذه الصناعة قد جذبت اهتمام هؤلاء المؤرخين بشكل خاص لأنها كانت من أكـثر فـروع هذه المنتجات انتـشارا بين الناس نظرا لارتبـاطها بحيـاتهم اليومـية، ونعنى بذلك المسـارج والشمـاعد التى اسـتخـدموها فى الإضـاءة، وجرار البـاربوتين التى استخـدموها فى التخزين، والقـلل التى استخدموهـا فى مياه الشرب بالإضافـة إلى قوارير

النفط التى اختلفت الآراء بشأن أغراض استخدامها والتى كان من الصعب إفراد موضع مستقل لها، وسنتحدث بإيجاز فيما يلى عن كل نوع من هذه الأنواع:

٨/١- المسارج (Oil Lamps) (شكل ١٣)

مما لاشك فيه أن مصر كانت قد وصلت فى صناعة المسارج خلال العصرين اليونانى والرومانى إلى درجة كبيرة من التطور والإزدهار، وخير الأمثلة الدالة على ذلك تلك المجموعة الرائعة التى لاتزال محفوظة فى المتحف اليونانى الرومانى بالأسكندرية، ثم انتقل هذا التطور إلى العصر البيزنطى ومنه إلى ما يسمى بالعصر القبطى، فزينت المسارج القبطية بنقوش كثيرة ترمز فى غالبيتها إلى عناصر مستوحاة من الدين المسيحى، وقد وصلت إلينا أمثلة كثيرة من هذه المسارج الفخارية القبطية لاتزال معروضة فى المتحف القبطى بمصر القديمة حتى اليوم.



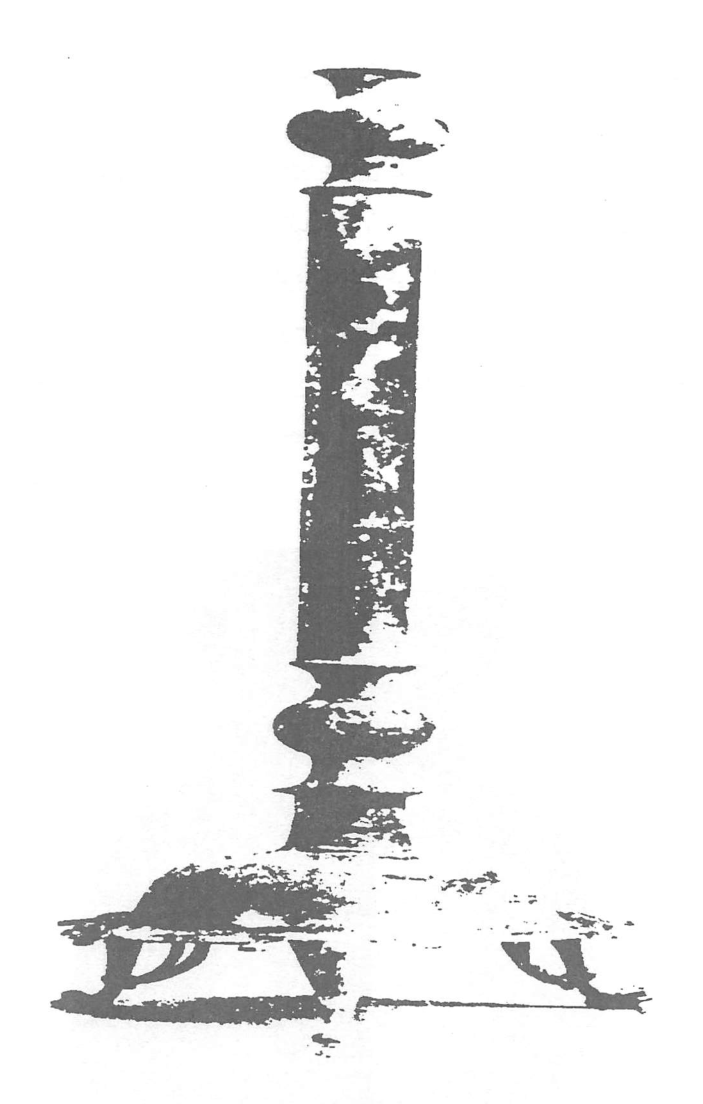
شكل ١٣ ـ مسارج مختلفة الأشكال فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى عصر المماليك فيما بين القرنين (٧ـ٩هـ/ ١٣ـ١٥م)

أما فى العصر الإسلامى فقد تطورت هذه الصناعة تطورا بالغا حتى وصلت إلى مرحلة جديدة من الإبتكار فى الأشكال والأنماط وأساليب التنميق والتزيين بشتى العناصر الزخرفية المعروفة فى الفنون العربية الإسلامية، وقد أمدتنا أطلال الفسطاط بآلاف القطع المزججة وغير المزججة من هذه المسارج ذات الألوان والأشكال المختلفة التى ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة والمتأخرة على السواء، ولا يزال معظم هذه المسارج محفوظا بمخازن الفسطاط حتى اليوم، كما لايزال بعضها معروضا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

٢/٨- الشماعد (Candle Sticks) (شكل ١٤)

كانت الشماعد - إلى جانب المسارج المشار إليها - واحدة من أهم المنتجات الفخارية الشعبية انتشارا فى الأسواق المصرية خلال العصر الإسلامى الوسيط بسبب الحاجة الماسة إليها فى غرض ضرورى هام من أغراض الإنسان اليومية هو الإضاءة، ولذلك كانت صناعة الشموع من أكثر الصناعات رواجا حينذاك وكانت لها - من ثم - أسواق خاصة فى المدن الإسلامية تحدث المؤرخون عنها وعما كان يعرض فيها من صناعات شمعية مختلفة، وقد فصل المقريزى فى ذلك كثيرا عند حديثه عن سوق الشماعين خلال القرنين (٨-٩هـ/ ١٤-١٥م)، وأشار إلى أنه كانت تعرض فى هذا السوق كافة أنواع الشموع التى كان وزن بعضها يزيد عن القنطار بينما كان بعضها الآخر - نظرا لضخامته وثقله - يجر على ظهور العربات[٦٥].

وقد تفنن الفنان الشعبى فى أشكال هذه الشماعد التى صنعها على هيئة الغزلان أحيانا أو على هيئة الأفيال وغيرها من الحيوانات أحيانا أخرى، ولم تقتصر المادة التى صنعت منها هذه الشماعد على الفخار أو الخزف فقط بل استخدمت فيها المعادن أيضا، وكان للمشاعد المعدنية شأن كبير فى الفنون العربية الإسلامية منذ فجر الإسلام، فعملت البسيطة منها على هيئة عمود أوسط ينبثق من قاعدة سفلية تعلوه قمة توضع من فوقها الشموع، ثم تطورت هذه الشماعد المعدنية فى عصر المماليك تطورا هائلا قَلَّ أن نجد له مثيلا فى أى عصر تاريخى آخر.



شكل ١٤ ـ شمعدان برونزى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (٣ـ٤هـ/ ٩ـ١٠م)

٣/٨- جرار الباربوتين (Barbotin jars) (شكل (١٥)

ابتكر الخزافون المسلمون فى العصر العباسى خلال القرن (٣هـ/ ٩م) نوعا من الجرار الفخارية الكبيرة المزينة بالزخارف النباتية والهندسية والأشكال الآدمية والحيوانية عن طريق لصق أشرطة دقيقة من الطمى على أبدان تلك الجرار قبل حرقها فى الأفران الخاصة بها، فتصبح تلك الأشرطة ـ بعد الحرق ـ جزءا لا يتجزأ من الإناء، وقد عرفت هذه الطريقة

الزخرفية عند مؤرخى الفنون الإسلامية بطريقة الباربوتين (Barbtin Technique) أو صب الزخارف بالقمع أو القرطاس، واستخدمت الجرار الكبيرة المزينة بهذه الطريقة فى كثير من أعمال التخزين التى كانت تقتضيها حياة الناس اليومية ولاسيما تخزين الماء والحبوب، ولعل هذه الطريقة الشعبية البسيطة ذات الزخارف النباتية والهندسية والرسوم الآدمية والحيوانية كانت أصلا لما ابتكره الصناع فى العصور الإسلامية اللاحقة مما عرف عند مؤرخى الفنون العربية بطريقة الزخارف المضافة (applied decoration)، وقد استخدمت هذه الطريقة فى تزيين بعض الأوانى الزجاجية والفخارية والخزفية التى انتجتها بعض البلاد العربية والإسلامية ولاسيما المدائن والسوس والرى فى إيران وسامرا فى العراق والفسطاط فى مصر.

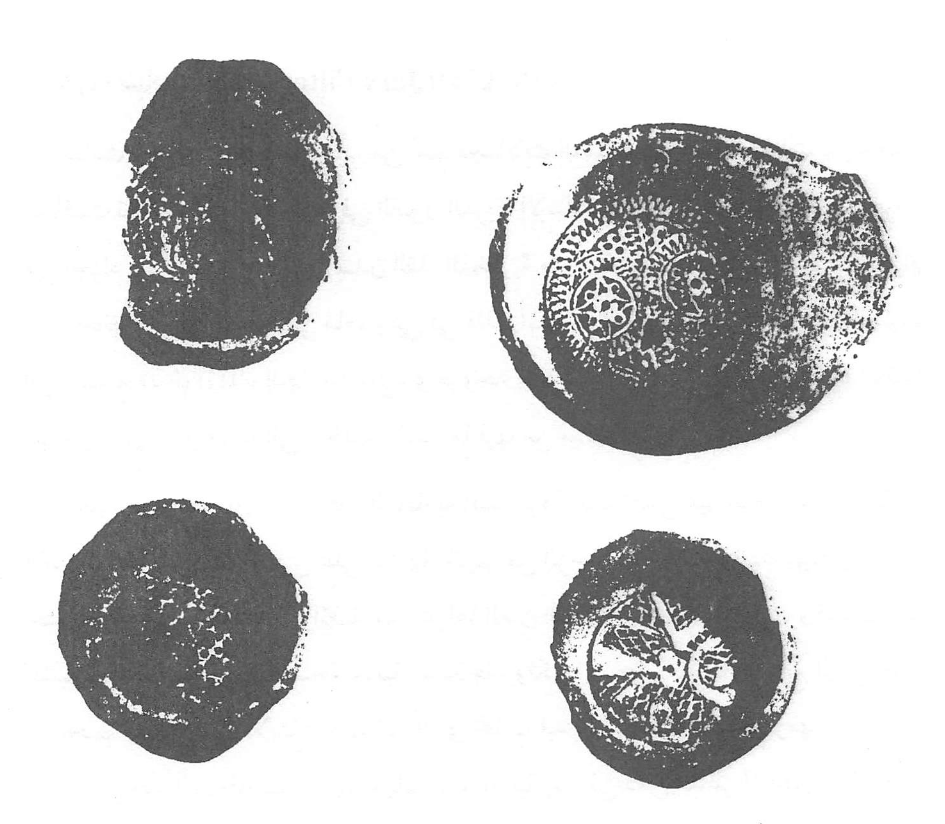


شكل ١٥ ـ إناء من فخار غير مدهون تزينه زخارف بارزة بطريقة الباربوتين فى متحف برلين ينسب إلى العراق فيما بين القرنين (٥ ـ٧هـ/ ١١ـ١٣م)

٤/٨- شبابيك القلل (Jars Filters) (شكل ١٦)

كانت شبابيك القلل واحدا من أهم مجالات الصناعات الفخارية الشعبية التى استلفتت نظر العلماء والباحثين فى الفنون العربية الإسلامية بشكل خاص، وهذه الشبابيك هى أجزاء دائرية تثبت عادة بين بدن القلة الفخارية وبين رقبتها لتحول دون تسرب الهوام إلى داخلها فيلوث ما فيها من ماء، وهى فى ذلك أشبه ما تكون بالمنخل ذو الثقوب الكثيرة التى تسمح بدخول الماء إليها عند الملء وخروجه منها عند الشرب ولا تسمح ـ كما أسلفنا ـ بدخول الهوام وغيرها إلى داخلها فيفسد ما فيها من مياه.

وعلى الرغم من أن هذه القطع الفخارية المستديرة كانت تعمل غير ظاهرة للعين، إلا أن الفنان المسلم كان قد حرص على نقشها بكثير من الزخارف النباتية والهندسية والكتابية حتى جعل منها تحفا فنية رائعة تسر بمرآها العين الناظرة لها عند الشرب، وكانت هذه الشبابيك فى البداية ذات مسحة بدائية ساذجة، ولكنها سرعان ما تطورت مع الزمن حتى أصبحت آية من آيات الإبداع الجمالى الذى تجلت فيه براعة الفنان المسلم ومهارته، إلا أن التأمل فى جمال زخارف هذه الشبابيك غير المرئية يثير فى ذهن الناظر المدقق سؤالا هاما هو لماذا بذل الفنان المسلم جهده فى زخرفة هذا الجزء المستتر عن الأنظار؟ والجواب على ذلك ـ كما يقول الأستاذ الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق ـ أنه زخرف هذه الشبابيك لأنه أحب الفن للفن وأقبل عليه إرضاء لنزعة فطرية كانت تتردد بين جنبيه، أو أنه زخرف هذا الجزء الداخلى فقط للإبقاء على أثمان هذه الأوانى الشعبية فى متناول أيدى العامة من الناس، لأن الإكثار من الزخارف كان يقتضى مزيدا من الجهد ورفع السعر وإخراج القلة بهذا الرفع من حيز الشعبية الذى أنتجت أصلا من أجله إلى حيز الفنون التقليدية الراقية، أو أنه فوق هذا وذاك كان قد زخرف هذا الجزء لسبب عملى ينحصر ـ كما أسلفنا ـ فى منع تسرب الهوام إلى داخل القلة فيلوث ما فيها من ماء ولا يمنع فى نفس الوقت من تدفق هذا الماء إلى داخلها عند الملء وخروجه منها عند الشرب، وقد اعتمدت الزخارف فى هذه الشبابيك على طريقة التخزيم أو التثقيب وما تحدثه هذه الطريقة من جمال عند وقوع الضوء على الأجزاء المتماسكة منها ووقوع الظل على الأجزاء المخرمة فيها، وقد استخدم الفنان المسلم فى هذه الزخارف ـ كما أسلفنا ـ الأشكال الهندسية والكتابية والحيوانية[٦٦].



شكل ١٦ ـ شبابيك قلل ذات زخارف مختلفة فى متحف الفن الإسلامى
بالقاهرة من صناعة مصر فى العصور الوسطى

ويثبت مالدينا من شبابيك القلل التى لاتزال محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة حتى اليوم أن أبدع ما فى رسوم هذه الشبابيك هى تلك العناصر الهندسية البسيطة التى تتألف من وحدات صغيرة مختلفة مثل المثلثات والمعينات والدوائر ونحوها ، أما الزخارف الكتابية فقد كانت فى معظم الأحيان عبارة عن كتابات دعائية أو مأثورات حكمية نجد من بينها «من صبر قدر»، «من اتقا فاز»، «عف تعاف»، «اقنع تعز» ونحو ذلك، بينما انحصرت أشكال الكائنات الحية فى هذه الشبابيك فى رسوم الحيوانات والطيور والأسماك التى كانت على جانب كبير من الجودة ودقة الملاحظة بما يثبت أن الفنان المسلم كان قد أصاب فيها غاية التوفيق فى الإبداع الزخرفى والتعبير الحركى.

وأغلب الظن أن صناع الفخار فى العصور الوسطى كانوا يصنعون شبابيك القلل بالطرق التى لا تزال متبعة حتى اليوم، وفيها يشكل الفخرانى بدن القلة على دولاب بسيط

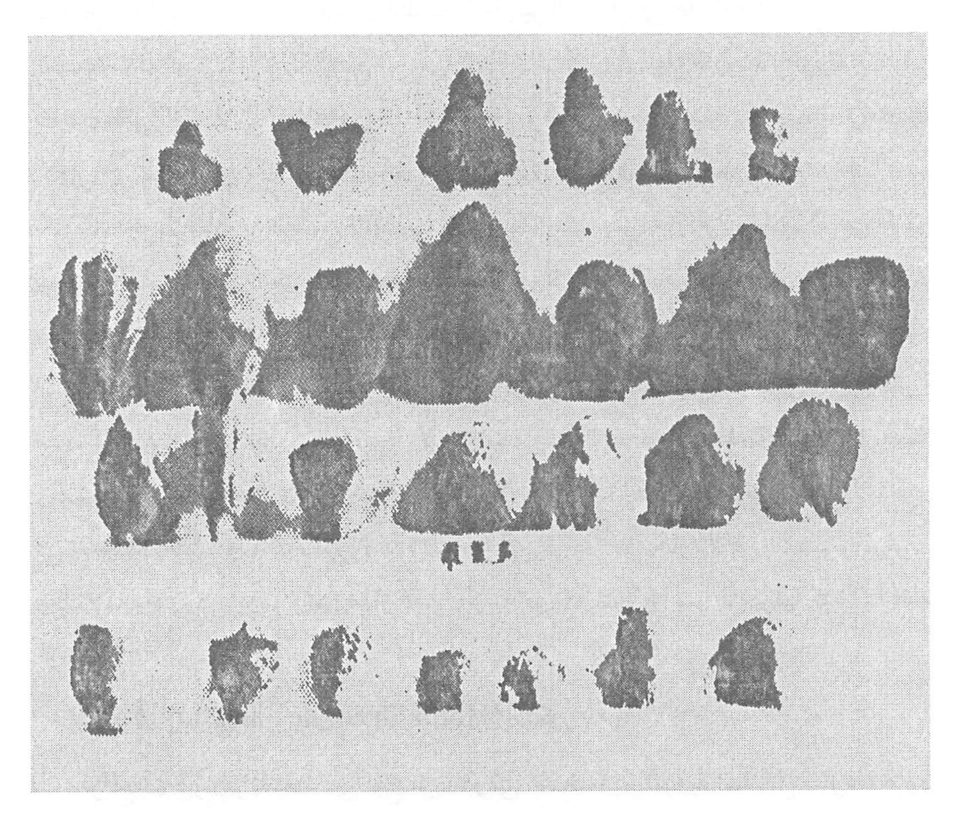
ويترك جزءها العلوى بغير اكتمال،ثم يشكل الرقبة على نفس الدولاب وفى أسفلها قرص يثقبه بآلة صغيرة من الصلب أو الخشب مكونا عليه الرسم المطلوب، ويمر بعد ذلك على أسفل القرص بآلة قاطعة تزيل الطمى الناتج من الثقب، ثم يستخدم دولابه ثانية لوصل الرقبة بالبدن ويصبح القرص المزين بالرسوم المثقوبة هو شباك القلة المطلوب.

والواقع أن نسبة هذه الشبابيك إلى أى عصر من العصور الإسلامية إنما تقوم على مجرد الترجيح والافتراض لأنه لم تصل إلينا شبابيك مؤرخة يمكن اتخاذها أساسا لهذا التأريخ، كذلك لم يرد فى المصادر التاريخية ما ينير السبيل فى هذا المجال، ومع أن حفائر الفسطاط قد أمدتنا بآلاف القطع من هذه الفن الشعبى الجميل الذى عرض بعضه فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وبقى أكثره محفوظا فى مخازن هذه العاصمة الإسلامية الأولى فى مصر، فإن ذلك يساعد أيضا فى مجال التأريخ المشار إليه، لأن هذه الحفائر لم تكن قد أجريت بالمعنى العلمى المطلوب بقدر ما كانت نبش تجار أرادوا الإثراء عن طريق بيعها والحصول على أثمانها التى كان يدفعها الهواة وتجار العاديات، وقد حاول الباحث الفرنسى أولمير (Olmer) فى كتابه الخاص بشبابيك القلل(٦٧) أن يضع تأريخا لهذه الشبابيك على أساس زخارفها، إلا أن هذه الطريقة تفتقد هى الأخرى إلى إمكانية التصديق المطلق لأن تقليد الزخرفة الإسلامية عبر العصور المختلفة كام أمرا سهلا وميسورا، يدل على ذلك مثلا أن خزافى مصر ولا سيما فيما قبل الطولونيين كانوا لايزالون فى مرحلة التقليد، ولم يتجاوزوا هذه المرحلة إلى مرحلة الإبتكار إلا فى العصر الطولونى وما تلاه، وحتى فى عصور الازدهار الفنى الإسلامى كانت العناصر الزخرفية كثيرا ما تقلد أو تكرر.

٥/٨ - قوارير النفط:(Hand Grenade) (شكل ١٧)

الواقع أن قوارير النفط هى نوع من الأوانى الفخارية كروية الشكل سوداء اللون سميكة الجدران اشتهرت بين مؤرخى الفنون الإسلامية باسم القنابل اليدوية، وقد اختلفت أراء العلماء والباحثين ـ طبقا لما ذكره الأستاذ الدكتور محمد عبدالعزيز مرزوق ـ فى أمر الوظيفة التى أدتها هذه القوارير للمجتمع الإسلامى حينذاك(٦٨)، فرأى فريق منهم أنها كانت أداة من أدوات الحرب تلقى على ما يراد إلقاؤها عليه فتشتعل النار فيه بعد انفجارها بواسطة ما تحويه من زيت مغلى، ورأى فريق ثان أنها كانت وسيلة من وسائل الإضاءة

الزيتية أو نوعا من المسارج (Oil Lamps)، ورأى فريق ثالث أنها كـانت صنجا للوزن أو مثاقيل لبيع بعض السلع فى الأسواق، ورأى فـريق رابع أنها كانت أداة لحمل ماء زمزم أى زمزمـيات لنـقل هذا الماء المبارك من بئـره المعروفـة بالحرم المكى، ورأى فـريق خامس أنـها كـانت أوعيـة لحـفظ مسـاحيق التجـمـيل، أى مكاحل تضع النسـاء فيـهـا الكحل اللازم لأعـينهن، ورأى فـريق سـادس أنهـا كـانت أوان لنقل الزئبـق الذى يحـتـاج ـ نظرا لغلوه وأهميته ـ إلى وسيلة قوية ومحكمة تصلح لهذا الغرض.



شكل ١٧ ـ قوارير نفط فى مخازن الفسطاط من صناعة مصر فى العصور الوسطى

ويتضح من كل هذا التبـاين فى الآراء مدى الصعوبة التى تواجـه الدارسين أو الباحثين فى الآثار فيما يتعلق بتحديد الغرض الذى كانت تستخدم فيه بعض القطع الأثرية التى يتم العثور عليها فى أعمال الحفر، وتزداد هذه الصعـوبة تعقيدا إذا كانت القطعة المعثور عليها

لاتحمل أية كتابات أو نقوش خطية يمكن بواسطتها معرفة تاريخ صناعاتها ومكان هذه الصناعة والغرض الذى صنعت من أجله إلى غير ذلك من المعلومات التى يسعى الآثاريون إلى استخلاصها من كل ما يصل إلى أيديهم من تحف.

ومهما يكن من أمر فإن شيوع مصطلح القنابل اليدوية عند الباحثين بصفة عامة كان مرده - فى غالب الظن - إلى ما أورده المقريزى عند حديثه عن حريق الفسطاط سنة (٤٦٤هـ/ ١٠٧١م) حين قال أنه عندما هدد الصليبيون البلاد الإسلامية واقتربوا من مصر أمر شاور بن مجير السعدى وزير العاضد لدين الله الفاطمى بإرسال عشرين ألف قارورة نفط وعشرة آلاف مشعل نار وفرق ذلك فيها فارتفعت النار ودخان الحريق بين أرجائها إلى السماء، واستمرت هذه النار لتمام أربعة وخمسين يوما حتى جعلت كل مساكن الفسطاط عبارة عن أكوام من الأطلال(٦٩)، إلا أنه قد قام على عدم تأييد هذه التسمية التى أشار إليها المقريزى وجود البسملة على بدن واحدة من هذه القوارير، ومن غير المعقول أن تكتب البسملة عليها ثم ينحصر استخدامها فى رميها على الأرض وإشعال النار فيها.

ويؤيد وجهة النظر القائلة بأنها كانت وسيلة من وسائل الإضاءة (أى مسارج) أنه قد عثر على واحدة منها فى أطلال الفسطاط وبها الفتيل، وعلى واحدة أخرى وبها الزيت، ووجود البسملة على مثل هذا الاستخدام يحقق قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ﴾(٧٠).

أما الرأى القائل بأنها كانت صنجا للوزن أو مثاقيل لبيع بعض السلع فى الأسواق فهو رأى لا يستند إلى دليل علمى، لأنه لم يعثر على أى منها وعليه كتابة تشير إلى وزن الصنجة أومقدارها، وكان ذلك أمرا حتميا وضروريا فى كل ما هو معروف عن الصنج الإسلامية عامة، ورغم أن بقية الإحتمالات المشار إليها ممكنة إلا أن أكثرها تمشيا مع المنطق الأثرى هو ذلك الرأى القائل بأنها كانت وسيلة لنقل الزئبق الذى كان يمثل مادة من المواد الضرورية اللازمة لصناعة الأدوية وغيرها من الصناعات التى راجت وانتشرت فى

العصور الإسلامية الوسيطة بشكل خاص، ولعل انتشار هذه الصناعات فى شتى أنحاء العالم الإسلامى حينذاك هو الذى يفسر لنا كثرة ما عثر عليه من هذه القوارير فى الرى ونيسابورفى إيران، وسامرا فى العراق، والقدس وحماه والرملة ودمشق وصيدا وطرابلس فى الشام، والفسطاط والأسكندرية والفيوم فى مصر، يؤيد ذلك أن ثقل مادة الزئبق كان يحتاج إلى أوان قوية سميكة الجدران ذات فوهات ضيقة يمكن غلقها بإحكام حتى لا يتعرض ما بداخلها منه إلى الضياع عند نقله، ويؤيده أيضا أن ريتشارد اتينجهاوزن عثر على مخطوطة عبرية من العصور الوسطى تشتمل على رسم لهذه الأوانى وعلى إشارات توضح استخدامها فى نقل الزئبق، وقد عبرت تلك المخطوطة عن هذه الأوانى باسم الفقاعات(٧١).

الفصل الثالث

الخزف المصرى الإسلامى عبر العصور

الخزف المصرى الإسلامى عبر العصور

ينحصر الحديث عن الخزف المصرى الإسلامى عبر العصور فى ثلاث مراحل رئيسية تمثل أولاها الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (٢ـ٤هـ/ ٨ـ١٠م)، وتمثل ثانيتها الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى فيما بين القرنين (٤ـ٧هـ/ ١٠ـ١٣م) وتمثل ثالثتها الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ـ١٢هـ/ ١٣ـ١٨م)، وفيما يلى عرض موجز لخصائص ومميزات كل مرحلة من هذه المراحل:

١- الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى: (٢-٤هـ/٨-١٠م)

رغم أن الفتح العربى لبلاد الشرق الأدنى كان بداية عهد جديد فى تاريخ فن الخزف الإسلامى عامة، إلا أننا للأسف ما زلنا فى حاجة إلى الكثير من المعلومات التاريخية والمادية المتعلقة بهذه الصناعة خلال العصر الأموى، لأن كل ما نعرفه فى هذا الصدد حتى اليوم لا يطفىء منه ظمأ ولا يشفى فيه غليلا، أما فى العصر العباسى فقد اتبع الخزافون المسلمون فى أول الأمر الأساليب التقليدية البيزنطية والساسانية التى سادت مصر وسوريا والعراق وإيران، ثم ما لبث هولاء الخزافون أن أخذوا تدريجيا فى خلق أساليب جديدة فى زخرفة الخزف، وكانت لهم خلال القرن (٣هـ/ ٩م) ابتكارات عديدة على جانب كبير من الأهمية والتنوع سواء فى مجال الزخرفة والألوان أو فى محيط الأساليب الصناعية والطرق الزخرفية حتى أصبحت هذه الإبتكارات واحدة من أهم مميزات صناعة الخزف الإسلامى عامة والمصرى خاصة.

والمعروف أن صناعة الخزف الإسلامى كانت قد تأثرت خلال هذه الفترة إلى حد كبير بالخزف الصينى، وكان السبب فى ذلك هو ما تمتعت به الصين من شهرة واسعة فى هذه الصناعة حتى صارت لها مكانة سامية فى العالم الإسلامى كله حينذاك، ويكفى أن نذكر للدلالة على هذه المكانة الراقية أن الهدية النفيسة التى بعث بها على بن عيسى والى خراسان إلى الخليفة العباسى هارون الرشيد (١٧٠هـ/ ١٩٣م/ ٧٨٦ ـ ٨٠٨م) كانت تشتمل ـ كما أسلفنا ـ على مائتى قطعة من الصينى الفرفورى (أى الصينى الرقيق)، كما

يكفى أن تفوق الصينيين فى هذا المضمار كان قد جعل من اسم بلدهم علما على هذه الصناعة فاستعملت كلمة صينى فى اللغتين العربية والأوروبية للدلالة على الأنواع الراقية من الخزف.

وكان من الصعب فى الوقت ذاته أن ينسب على وجه التحديد أسلوب خاص أو زخرفة معينة إلى قطر محدد من أقطار العالمين العربى والإسلامى نظرا لتشابه ما عثر عليه من أنواع هذه الصناعة فى كثير من هذه الأقطار، وقد أمدتنا الحفائر الأثرية التى أجريت فى مناطق مختلفة من البلاد الإسلامية مثل الفسطاط فى مصر وسامرا فى العراق والمدائن والرى ونيسابور وسوسة فى إيران ببعض المواد التى كانت لها أهميتها البالغة بالنسبة لتاريخ صناعة الخزف الإسلامى المبكر بشكل عام، ولكن الثورة الحقيقية فى صناعة هذا الخزف الإسلامى لم تبدأ ـ فى واقع الأمر ـ عند علماء الآثار إلا قبيل تشييد مدينة سامرا بالعراق خلال القرن (٣هـ/ ٩م)، حيث أسفرت الحفائر التى أجريت فى أطلال هذه المدينة عن اكتشاف ضروب خزفية مختلفة لم يعرفها العالم من قبل، رغم أنه من غير المحدد في هذا الصدد ـ كما أسلفنا ـ أن هذه الضروب الجديدة كانت من ابتداع الخزافين العرب لأول مرة فى سامرا أم فى غيرها من المدن العراقية الأخرى، لاسيما وأن العراق كانت من الأقطار الشهيرة فى صناعة الخزف الإسلامى منذ مطلع العصر العباسى.

وقد انحصرت أنواع الخزف المصرى الإسلامى خلال العصر العباسى فى أربعة أنواع رئيسية نوجز الحديث عن كل منها فيما يلى:

١/١ - الخزف ذو الزخارف البارزة أو الغائرة أو المطلية بلون واحد:

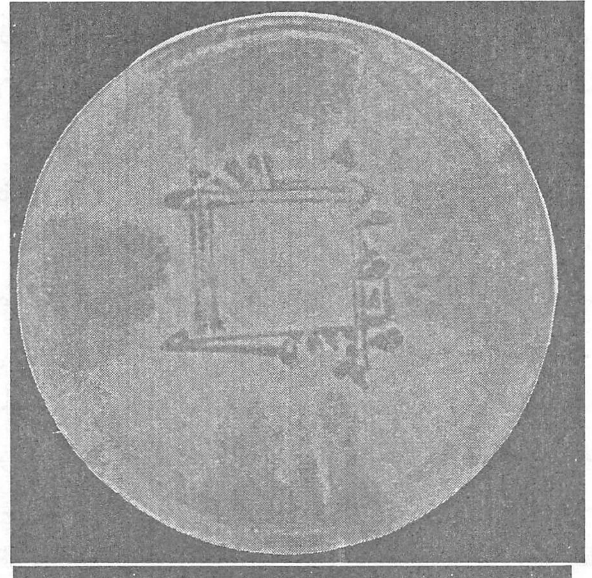
كان من أهم الأنواع الجديدة التى ابتكرها الخزافون المسلمون فى العصر العباسى نوع من الجرار الكبيرة التى تزينها زخارف نباتية وهندسية وآدمية وحيوانية عملت بواسطة لصق أشرطة بارزة دقيقة من الطمى على أبدان تلك الجرار قبل حرقها حتى تصبح هذه الأشرطة بعد الحرق جزءا لا يتجزأ من الإناء ، وقد سميت هذه الطريقة عند الباحثين وعلماء الآثار ـ كما أسلفنا ـ بطريقة الصب بالقرطاس أو طريقة الباربوتين (Barbtine Technique)، ونظرا إلى أن سامرا كانت قد أنشئت وهجرت بين عامى (٢٢٢ـ ٢٧٠هـ/ ٢٣٦ـ ٨٨٣م)، فإن الخزف الذى اكتشف فى أطلالها يرجع بالتأكيد إلى القرن (٣هـ/ ٩م)، وقد ساعد هذا الخزف على تأريخ كثير من القطع الخزفية المشابهة فى العديد من البلدان الإسلامية الأخرى ومنها مصر، رغم أن الفخار والخزف الإسلامى يختلف إختلافا كبيرا من حيث الطينة

وطريقة الصناعة، ومن حيث التشكيل وعناصر الزخرفة، ومن حيث الطلاء وألوان الدهانات، وكان أحسنه ما صنع للعظماء ورجال الدولة وأدناه ما صنع للعامة من إنتاج شعبى لم يخل هو الآخر من الزخارف الجميلة التى امتازت بها الفنون الإسلامية عامة ولا سيما المسارج والشماعد وشابيك القلل كما أسلفنا.

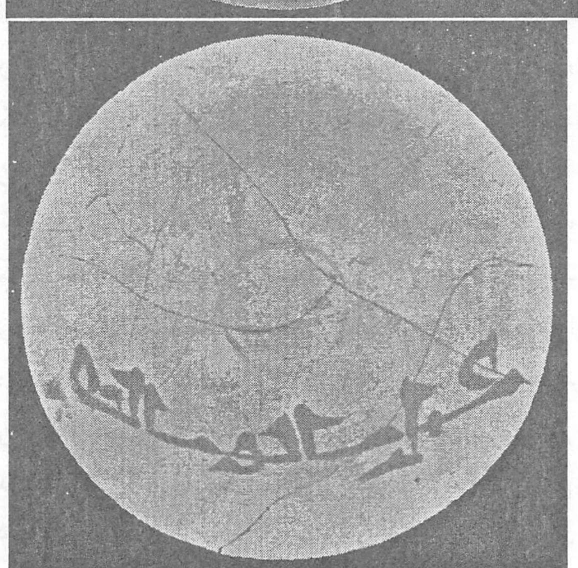
وصفوة القول أنه يمكن تقسيم الخزف العباسى ذو اللون الواحد إلى مجموعتين رئيسيتين أولاهما كانت عبارة عن جرار كبيرة ذات دهان أزرق أو أخضر براق تشبه مثيلاتها التى صنعت فى العصر الساسانى فى إيران، وقد امتازت هذه الجرار بزخارف بارزة على هيئة أشرطة وتفريعات نباتية عملت بطريقة الباربوتين المشار إليها، وهى الطريقة التى اتبعت عادة فى زخرفة الفخار أو الخزف غير المدهون، وقد ظلت الأشكال الفخارية أو الخزفية التى صنعت فى بداية العصر الإسلامى هى نفس الأشكال التى عرفت فى العصر الساسانى فى إيران، وكانت تتكون من كلجات كبيرة ـ لحفظ الماء ـ وأباريق صغيرة وزمازم عثر عليها فى أماكن مختلفة من إيران والعراق وسورية، وقد عملت زخارف هذا النوع من الخزف غير المدهون بطرق مختلفة أبسطها نقش خطوط أفقية مستقيمة أو متموجة، ورسم تفريعات نباتية بارزة غيرمتقنة، إلى جانب رسوم بارزة أخرى ذات عناصر آدمية وحيوانية، كما عملت فى مجموعة أخرى بأسلوب ساسانى بواسطة أختام دائرية فى معظم الأحيان وغير دائرية فى أحيان أخرى، وانحصرت زخارف هذه الأختام فى رسوم بارزة ذات أشكال آدمية وحيوانية وطيرية إلى جانب وريدات نباتية وكتابات كوفية، وقد عملت هذه الزخارف بواسطة طبع الأختام المشتملة على العناصر الزخرفية المشار إليها على بدن الآنية الخزفية قبل أن تجف حتى لا يكون الجفاف مانعا للطبع، وقد لجأ صناع هذا الخزف إلى عمل قوالب فخارية لإنتاج كميات كبيرة من الخزف غير المدهون ذى الزخارف البارزةأو الغائرة كالأباريق وغيرها، وكان من المعتاد حينذاك أن يصنع الخزاف جسم الإناء الدائرى من جزأين منفصلين ثم يضيف إليهما العنق والقاعدة والمقابض فيما بعد، ويبدو مما عثر عليه من أمثلة هذه المجموعة الخزفية فى أطلال مدينة سامرا أن زخارف هذه الأوانى الخزفية غير المدهونة كانت أقل جودة وإتقانا فى القرن (٣هـ/ ٩م) عن مثيلاتها التى ترجع إلى القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م).

أما المجموعة الثانية من الخزف العباسى ذى اللون الواحد فكانت تتكون من أوان أكثر رقة عبارة عن صحون صغيرة وأكواب وزمزميات ذات حليات زخرفية بارزة يغطيها طلاء

أخضر براق، وانحصرت زخارف ما عثر عليه من أوانى هذه المجموعة الخزفية المبكرة فى كل من المدائن والسوس والرى فى إيران، وسامرا فى العراق والفسطاط فى مصر فى رسوم هندسية وأوراق نباتية محورة تذكرنا بمثيلاتها على التحف الخزفيـة التى ترجع إلى عهدى البارثيين والساسانيين. (شكل ١٨).



شكل ١٨/ ١ـ



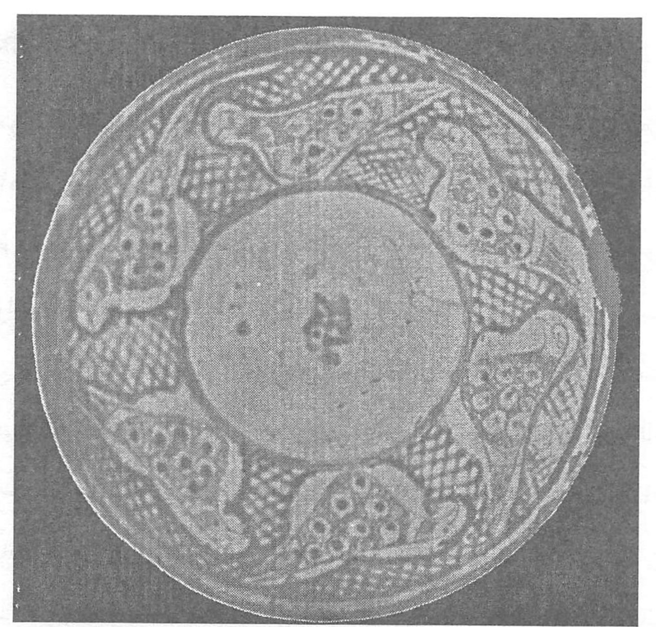
شكل ١٨/ ٢ـ

شكل ١٨ ـ خزف عباسى ذو لون واحد بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ينسب إلى مصر والعراق وإيران فيما بين القرنين (٣ـ٤هـ/ ٩ـ١٠م)

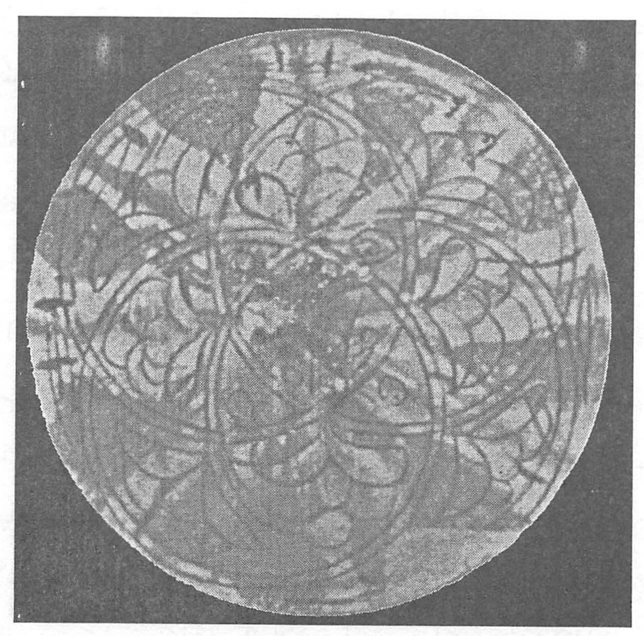
٢/١- الفخار المدهون ذو الزخارف المحزورة:

من المجموعات الفخارية الكبيرة التى ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى فيما بين القرنين (٢-٣هـ/ ٨-٩م) مجموعة تزينها زخارف محزورة على قشرة رقيقة بيضاء يغطيها طلاء شفاف ذو لون رصاصى أو أخضرأو أصفر به بقع لونية خضراء وصفراء وبنية وأرجوانية، وتعرف هذه المجموعة باسم الخزف الجبرى الذى ينسب إلى عبدة الشمس فى إيران(٧٢)، وتنحصر زخارفها فى أشكال طيور وحيوانات وعناصر أخرى بارزة تشبه مثيلاتها فى الأوانى المعدنية الساسانية، وأقدم ما لدينا من هذا النوع خزف من عجينة حمراءعليه زخارف محزورة قوامها أشكال طيور وحيوانات وعناصر نباتية وكتابات عربية ينحصر معظمها فى دوائر أو أنصاف دوائر متصلة أو متشابكة، وقد طلى هذا الخزف بطلاء أخضر أو زبدى اللون، وحددت حافة أوانيه بشريط أخضر أيضا، وهناك مجموعة خزفية أخرى من هذا النوع ترجع إلى ما بين القرنين (٣-٦هـ/ ٩-١٢م) تشتمل زخارفها على أشكال طيور وحيوانات ذات أسلوب تخطيطى محور ينحصر إما فى دوائر ذات مركز واحد أو فى مناطق هندسية منقطة، ومن المعروف أن طريقة الزخرفة بالحز كانت واحدة من أبسط الطرق الزخرفية التى عرفت فى كثير من البلاد العربية والإسلامية خلال عصور تاريخية طويلة (شكل ١٩).

وقد أكثر الخزافون المسلمون خلال العصر العباسى من استخدام الزخارف المحزوزة مع بقع أو تعريقات باللون البنى المائل إلى الصفرة، أو باللونين الأخضر والأرجوانى الفاتح تقليدا للأوانى الصينية من عهد أسرة تانج (قبل ١ - ٢٩٤هـ/ ٦١٨ - ٩٠٦م) التى استوردها العباسيون، وقد عثر على قطع كثيرة من هذا النوع فى العديد من شرق العالم الإسلامى ولاسيما فى إيران والعراق تنسب إلى ما بين القرنين (٢-٤هـ/ ٨-١٠م) وكان بعضها متقنا إلى حد كبير فى كل من ألوانه ورسومه بينما كان بعضها الآخر غير متقن على الإطلاق(٧٣). (شكل ٢٠).



شكل ١٩ ـ خزف عباسى ذو زخارف محفورة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى معظم بلدان العالمين العربى والإسلامى فيما بين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م)



شكل ٢٠ ـ خزف عباسى تقليد خزف أسرة تانج الصينية فى مجموعة فنيه ينسب إلى إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٢ـ٤هـ/ ٨ ـ١٠م)

٣/١- الخزف ذو الزخارف المرسومة بالبريق المعدنى:

أحدث الخزافون المسلمون فى العصر العباسى تطورا جديدا فى زخرفة الأوانى الخزفية بموضوعات كانت ترسم تحت طبقة طلائية شفافة أو فوق طبقة طلائية معتمة، فرسموا الزخارف التحتية عادة على طبقة رقيقة بيضاء أو فوق طبقة رقيقة داكنة، ونرى فى الأوانى الخزفية التى زينت بهاتين الطريقتين أن زخارفها كانت تعمل باللون الأزرق الزهرى أو بألوان أخرى ذات بريق معدنى فوق طبقة معتمة من الطلاء القصديرى، ويمكن القول أن هذا الأسلوب الصناعى هو خير دليل على أن الخزافين المسلمين كانوا قد ابتكروا من الأنواع الفخارية ما يمكن اعتباره أصلا لما ظهر منه بعد ذلك فى العصر السلجوقى.

وتدل القطع الكثيرة التى عثر عليها من هذا الخزف فى شرق العالم الإسلامى ولاسيما فى إيران والعراق على أن الخزف ذى الزخارف المرسومة كان من أكثر الأنواع الخزفية تفضيلا فى هذا البلدان، بينما انعدم فى بعضها ولاسيما فى الإيرانى منها ممارسة الرسم بالبريق المعدنى الذى ابتكره الخزافون المسلمون ـ كما أسلفنا ـ فى العصر العباسى خلال القرن (٣هـ/ ٩م)، واستطاعوا بواسطته أن يكسبوا الأوانى الخزفية المزججة ـ لأول مرة فى تاريخها ـ بريقا معدنيا لامعا انحصرت ألوانه فى الذهبى والأحمر النحاسى والأصفر الضارب إلى الخضرة، وانتشرت صناعة هذا النوع من الخزف انتشارا واسعا فى شتى أقاليم العالم الإسلامى منذ القرن (٣هـ/ ٩م).

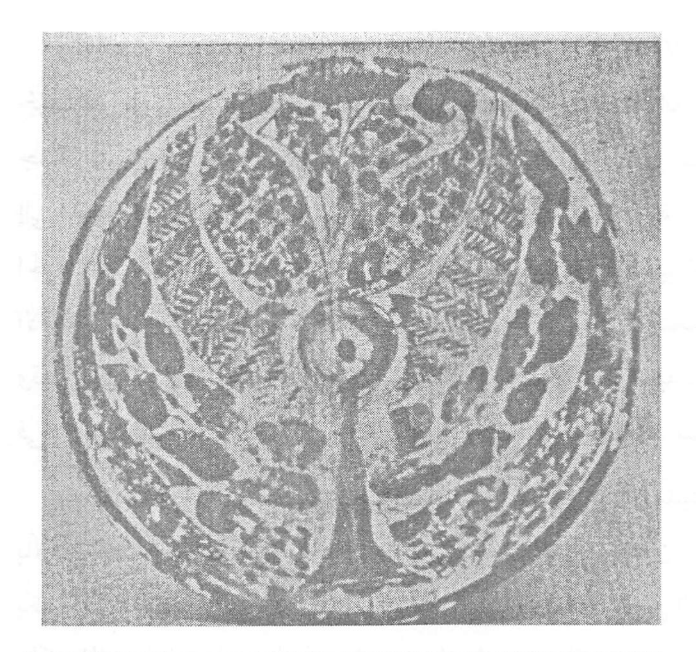
ويرى مؤرخو الفنون العربية أن إقبال المسلمين على استعمال هذه الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى والإكثار منها كان بسبب تحريم الفقهاء لاستعمال الأوانى الذهبية والفضية تنفيذا لما ورد عن الرسول (ﷺ) إضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه فى قوله صلوات الله وتسليماته عليه «الذى يشرب فى إناء الفضة إنما يجرجر فى بطنه نار جهنم»(٧٤)، وقد أسفرت الاكتشافات الأثرية المختلفة عن العثور على أوان خزفية ذات بريق معدنى فى كل من سامرا والمدائن فى العراق، والسوس والرى فى إيران، والفسطاط فى مصر، علاوة على ما وجد منه فى كثيرمن مدن الأندلس، ولذلك اختلفت آراء العلماء والباحثين حول الموطن الأصلى لهذه الصناعة، فرأى فريق على رأسه العالمان الألمانيان زاره وهرتز فلد أن العراق هو أول من ابتكر هذا النوع من الخزف نظرا لما عثر عليه منه فى أطلال مدينة سامرا ولا سيما القطع الكثيرة التالفة من الأفران (Wastes)(٧٥)، ورأى فريق ثان على رأسه العالم الفرنسى لكلان أن مدينة الرى فى إيران كانت هى الموطن الأصلى لهذه الصناعة ومنها

انتشرت إلى بقية أنحاء العالم الإسلامى، ورأى فريق ثالث على رأسه العالم الإنجليزى بتلر أن مصر هى التى ابتكرت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى خلال القرن (٤هـ/ ١٠م) لاسيما وأنه قد عثر على قطع كثيرة منه فى أطلال الفسطاط ومن بينها قطع تالفة من الأفران أيضا.

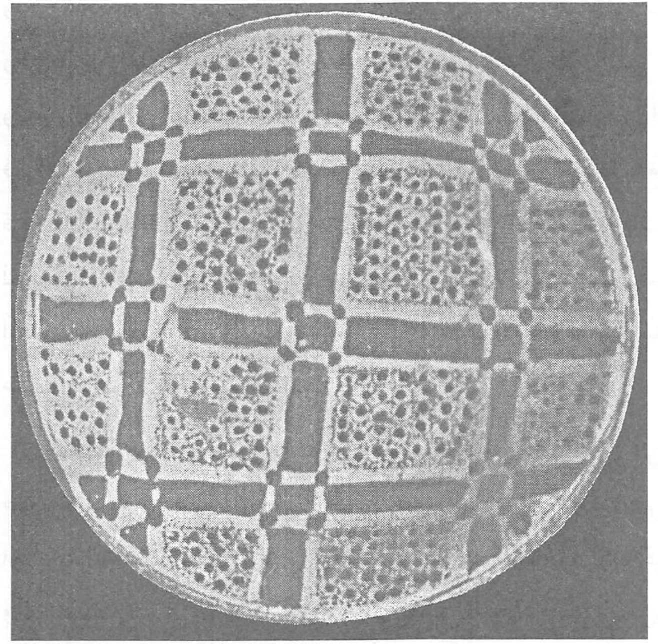
ولكن من الراجح فى هذا الصدد أن ميلاد هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى كان فى العراق خلال القرن (٣هـ/ ٩م)، وكانت زخارفه تنقش فوق طلاء قصديرى بلون واحد أو بألوان متعددة أهمها الذهبى والأخضر الزيتونى والأخضر الناصع والبنى، وانحصرت هذه الزخارف فى فروع نباتية محورة وأشكال مخروطية ومرواح نخيلية ذات فصوص ثلاثية ورسوم مجنحة ودوائر بيضاء تتوسطها نقط داكنة، علاوة على أشكال هندسية تظللها خطوط صغيرة. (شكل ٢١).

ويعتبر هذا النوع من الخزف هو أرقى ما ابتكره الخزافون المسلمون على الإطلاق، وكان من المعتاد أن تصنع أوانيه من طفل أصفر نقى تغطيه طبقة طلائية داكنة من المينا القصديرية التى يتم حرقها للمرة الأولى فى فرن خاص، ثم ترسم على هذه الطبقة الطلائية كافة العناصر الزخرفية المطلوبة وتحرق للمرة الثانية فى درجة حرارية أقل من درجة الحرق الأول تتراوح بين (٥٠٠، ٨٠٠) درجة فهرنهايت، فتتحول الأكاسيد المعدنية بعد اتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جدا، ويصبح البريق المعدنى الناتج عن هذا الحرق الثانى إما بلون ذهبى أو بأحد أطياف اللونين البنى أو الأحمر، ولم ينته القرن (٣هـ/ ٩م) حتى صار الخزافون المسلمون هم سادة هذه الصناعة التى اقتصرت على بلاد الشرق الأدنى دون غيرها من بلدان العالم.

وينقسم هذا الخزف الإسلامى ذى البريق المعدنى إلى ثلاثة أقسام رئيسية أولها إيرانى خالص تزينه رسوم طيور وحيوانات وأشكال آدمية وزخارف نباتية وكتابات كوفية تحت بريق معدنى ذهبى اللون، وثانيها مزيج من الأساليب الإيرانية والعراقية تزينه تفريعات نباتية وأنصاف مرواح نخيلية وكتابات كوفية تملأ الإناء كله، وثالثها متعدد الألوان عثر على قطع منه فى كل من السوس والرى فى إيران والفسطاط فى مصر وسامرا فى العراق.



شكل ٢١/١ـ



شكل ٢١/٢ـ

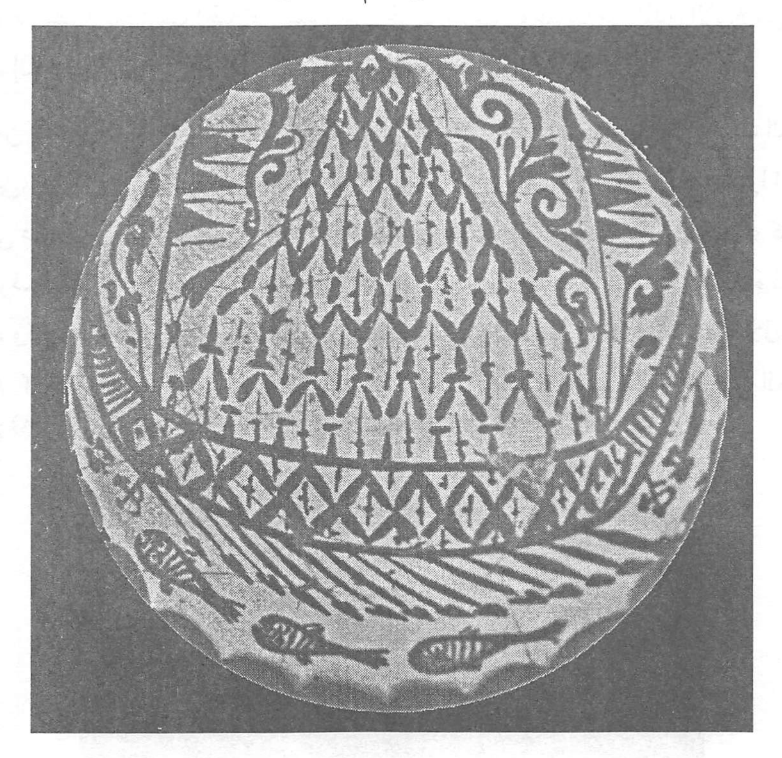
شكل ٢١ ـ خزف ذو زخارف مرسومة بالبريق المعدنى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٣ـ٤هـ/ ٩ـ١٠م)

والواقع أن ما صنع للخلفاء العباسيين فى سامرا (٢٢٢-٢٧٠هـ/ ٨٣٦-٨٨٣م) من خزف ذى بريق معدنى يفوق كل ما أنتج من هذا النوع فيما تلا العصر العباسى من حيث جمال الشكل وبهجة الألوان الى انحصرت إما فى اللون الذهبى الضارب إلى الصفرة أو إلى الخضرة، أو فى اللون البنى فوق طبقة من المينا القصديرية، وتشتمل زخارف هذا الخزف العباسى ذى البريق المعدنى على تفريعات نباتية بها تعبيرات زخرفية على هيئة الأقماع، علاو ةعلى أزهار محورة ومراوح نخيلية ثلاثية أو مجنحة فى أسلوب ساسانى، وقد زينت المساحات الفراغية الواقعة بين هذه العناصر برسوم تشبه قطع الفسيفساء المجمعة فى أشكال معينات، إضافة إلى فروع نباتية ودوائر منقطة وخطوط متوازية.

وصفوة القول فيما يتعلق بالخزف المصرى الإسلامى أن مدينة الفسطاط قد أمدتنا بآلاف القطع الخزفية التى ترجع إلى ما بين العصر القبطى والقرن (١٠هـ/ ١٦م) فيما لم يكن كله بالطبع من صناعة مصر وإنما كان أكثره مستوردا من العراق وسورية وإيران، ولكن الملاحظ فى هذا وذاك أن هناك ارتباطا وثيقا بين أقدم ما وصلنا من خزف الفسطاط وغيرها من المدن المصرية، وبين ما أنتجته بلاد الشرق الإسلامى ولاسيما إيران والعراق، ويتفق العلماء والباحثون على أن مصر قد أنتجت هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى فى فواخير الفسطاط خلال العصر الطولونى فى القرن (٣هـ/ ٩م)، يؤيد ذلك ما عثر عليه فى أطلال هذه المدينة من قطع تالفة من الأفران (Wastes)ذات لون برتقالى أو مائل للحمرة عليها بريق معدنى ذهبى ضارب للخضرة، وقد اشتملت رسوم هذا الخزف المصرى الطولونى ذى البريق المعدنى على أشكال آدمية وموضوعات زخرفية تشبه مثيلاتها على الخزف الإيرانى المعاصر له.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان فى نيويورك - من هذا النوع من الخزف الطولونى - بآنية صغيرة خشنة السطح مائلة إلى الحمرة تجتمع فيها كافة الخصائص المميزة لأوانى الفسطاط الخزفية المدهونة بطلاء قلوى، والمزينة بزخارف ذات طراز عراقى عبارة عن نقط ودوائر وأنصاف دوائر مرسومة ببريق معدنى ذهبى اللون، وليس بغريب على الخزف المصرى الطولونى أن يكون شبيها بالخزف العراقى فى كل من زخارفه وطرق صناعته لأن أحمد بن طولون كان قد نشأ فى سامرا وتأثر كثيرا بأساليبها الفنية، وعمل بعد تأسيس عاصمة دولته فى مدينة القطائع فى مصر على تقليد منتجات حاضرته الأولى وفنونها، غير أن رسوم

الحيوانات على الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى كانت محورة عن الطبيعة إلى حد بعيد، كما أن أشالها الآدمية كانت بدائية ذات عيون دائرية أو لوزية وأنوف يحدد كلا منها خطان عموديان متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم. (شكل ٢٢).



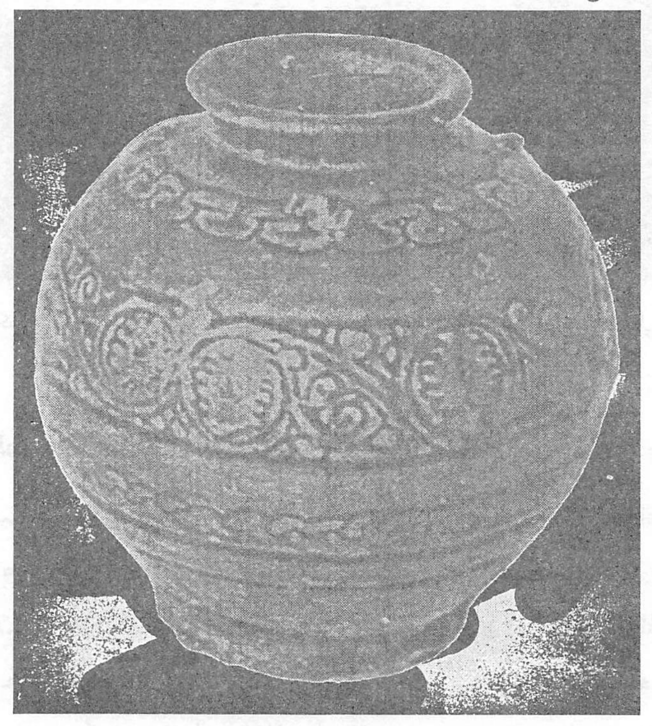
شكل ٢٢ ـ خزف ذو بريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الطولونى فيما بين القرنين (٣ـ٤هـ/ ٩ـ١٠م)

٢ - الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى: (٤-٧هـ/ ١٠-١٣م)

أشار ناصر خسرو الذى زار مصر خلال العصر الفاطمى فى الفترة الواقعة بين سنتى (٤٣٩ـ٤٤١هـ/ ١٠٤٧ـ١٠٤٩م) إلى التطور الكبير الذى أحدثه الخزافون المصريون فى صناعة الخزف الإسلامى إبان هذا العصر بقوله أنهم يصنعون أنواع الخزف المختلفة ومنها نوع رقيق شفاف من الميسور أن ترى من باطن إنائه الخزفى اليد الموضوعة تحته، وأن هذه الأوانى كانت تزين بألوان تشبه لون قماش البوقلمون، وهو نوع من النسيج المصرى كانت ألوانه تختلف باختلاف زوايا وقوع الضوء عليه، كما أشار إلى أن التجار والبقالين كانوا

يضعون ما يبيعونه للناس فى أوان خزفية يأخذها المشترى بالمجان(٧٦)، وفى هذا ما يدل صراحة على ازدهار صناعة الخزف المصرى فى العصر الفاطمى وانتشاره ووفرة منتجاته، وكان من أهم هذه المنتجات الخزف ذو البريق المعدنى الذى عثر على قطع كثيرة منه فى أطلال الفسطاط تختلف اختلافا كبيرا عن خزف سامرا وغيرها من المدن الإسلامية التى عرفت إنتاج هذا النوع الرائع من المنتجات العربية الإسلامية(٧٧).

ومن المعروف أن مصر كانت تستورد فى العصر الفاطمى كثيرا من خزف الشرق الأقصى، مما أدى إلى تأثر الخزافين الفاطميين بهذا الخزف المستورد حتى أنهم قلدوا الخزف الصينى ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان الذى تميزت به أسرة سونج (Song)، كذلك فقد عرف العصر الفاطمى الخزف ذو الزخارف المحفورة فى طين الإناء تحت طلاء ذو لون واحد، وكان هذا النوع أقل نفقة من الخزف ذى البريق المعدنى، وكثر إنتاجه خلال القرن (٦هـ/ ١٢م) وانحصرت زخارفه فى بعض الأشكال الآدمية والحيوانية وكثير من العناصر النباتية (٧٨) (شكل ٢٣).



شكل ٢٣ ـ خزف ذو زخارف محفورة تحت الدهان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ/ ١٢م)

وصفوة القول أن الخزف المصرى الإسلامى الذى بلغ أرقى مراتب الكمال والجمال فى عهد الفاطميين ينقسم إلى مجموعتين رئيستين أولاهما ذات رسوم منقوشة بلون واحد وثانيتهما ذات زخارف بالبريق المعدنى، وقد تميزت منتجات المجموعة الأولى بطلاء أخضر أو أزرق أو أرجوانى أو بنى ضارب للحمرة، يشبه الخزف الصينى من عهد أسرة سونج المشار إليها، كما تميزت بزخارف محفورة ذات طراز فاطمى خالص تشبه زخارف الخزف ذى البريق المعدنى الذى اشتهر برقة جدرانه المغطاة بطلاء أبيض رسمت الزخارف عليه ببريق معدنى ذهبى أو بُنىّ، وتتكون هذه الزخارف من رسوم آدمية وأشكال طيور وحيوانات تقوم على أرضية من الزخارف النباتية ذات التفريعات والمراوح النخيلية(٧٩).

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كثير من قطع الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى التى عثر على معظمها فى أطلال الفسطاط، وعلى العديد منها أسماء صناعها منقوشة على ظواهر قواعدها، وفى مقدمة هؤلاء الصناع إبراهيم المصرى، وطبيب على، وابن نظيف، وسعد، ومسلم، وساجى، وأبى الفرج، والدهان، ويوسف، ولطفى، والحسينى وغيرهم، وتبدو من هذه القطع الموقعة الصلة الواضحة بين ما أنتجته مدرسة سعد فى القرن (٥هـ/ ١١م) وبين الخزف ذى البريق المعدنى الذى يرجع تاريخه إلى ماقبل العصر الفاطمى ولاسيما فى رسوم الحيوانات، واتسمت زخارف هذه المدرسة بالبراعة الواضحة فى استخدام الفرشاة والدقة الملحوظة فى رسوم الكائنات الحية من الإنسان والحيوان على مهاد من الزخارف النباتية المتقنة(٨٠).

وقد تميزت أوانى هذه المدرسة السعدية بأنها لم تدهن كلها بالطلاء إلا نادرا وبقى منها فى الغالب جزء فى أسفل الآنية لادهان عليه، كما تميزت بالمينا البيضاء النقية أو الزرقاء الضاربة إلى الخضرة أو الحمراء الوردية، وكانت زخارفها غنية ومتنوعة واشتمل معظمها على أشكال حيوانية وطيرية تحيط بها فروع نباتية ومراوح نخيلية وجدائل مضفورة، ولعل من أهم التحف الخزفية التى أنتجتها مدرسة سعد إناء شهير فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن عليه رسم رجل فى يده اليمنى مبخرة على هيئة مشكاة، وفى أرضية هذا الإناء زخارف محورة تشبه الصليب عبارة عن ورقة نباتية تتفرع منها ورقتان صغيرتان من الجانبين يخيل للناظر أنهما ضلعا صليب(٨١). (شكل ٢٤).



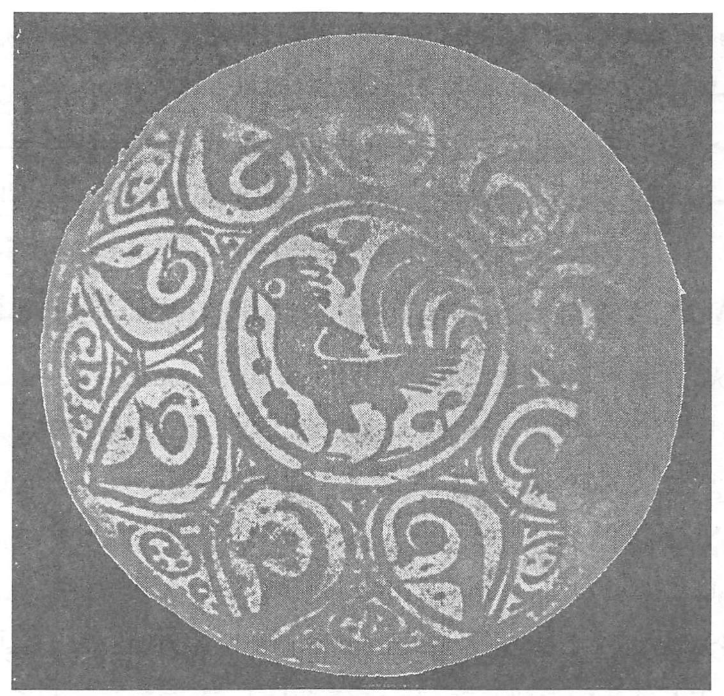
شكل ٢٤ - خزف فاطمى ذو بريق معدنى فى مجموعة كلكيان من صناعة مدرسة سعد المصرية فى القرن (٥-٦هـ/ ١١-١٣م)

أما مدرسة مسلم فقد تميزت منتجاتها الخزفية عما أنتجته مدرسة سعد بوضوح الرسم وفخامته، والإنصراف عن تفاصيله ودقائقه، ونرى خصائص هذه المدرسة فى سلطانية رائعة يرجع تاريخها إلى القرن (٤هـ/ ١٠م) فى متحف المتروبوليتان بنيويورك يزينها رسم بالبريق المعدنى الذهبى لنسر نشر جناحيه حتى غطيا فراغ السلطانية كلها، كما نراها فى صحن بمتحف الفن الإسلامى فى القاهرة عليه زخارف ذات بريق معدنى ذهبى ضارب للخضرة قوامها شكل ديك مرفوع الذيل يتدلى من منقاره فرع نباتى يذكرنا ببعض رسوم الطير المشابهة فى الفن الساسانى التى كانت تمثل عند صناعها من الخزافين الساسانيين نوعا من الفأل الحسن[٨٢]. (شكل ٢٥).

ومن الجدير بالذكر ونحن نتحدث عن الخزف المصرى الإسلامى فى العصر الفاطمى أن نشير إلى أن سورية كانت قد أنتجت أنواعا من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى، وعثر

فى بعض مواقعها الأثرية على عدة قطع تعد من أحسن ما عرف فى هذا الصدد، وفى متحف اللوفر فى باريس سلطانيتان سوريتان يزين إحداهما رسم أرنب برى، وتزين الثانية أزهار لوتس وكتابات عربية، عثر على أولاهما قرب حلب وعثر على ثانيتهما فى دمشق، كذلك فقد وجدت فى أطلال الفسطاط عدة قطع خزفية ذات بريق معدنى من صناعة سورية تختلف عن مثيلاتها المصرية الخالصة فى أن عجينتها كانت سمنية أو رمادية فاتحة وطليت أرضيتها بلون أزرق فيروزى، بينما كانت عجينة القطع المصرية ذات لون برتقالى غالبا(٨٣).

أما فى العصر الأيوبى فقد جرى الخزافون المصريون والسوريون فى نهاية القرن (٦هـ/ ١٢م) على استخدام الأساليب الصناعية والعناصر الزخرفية التى كانت سائدة فى العصر الفاطمى، وتظهر هذه الخصائص فى الأوانى المدهونة بطلاء من لون واحد يمثل التقليد الخالص لكل من البورسلين والسيلادون الصينى اللذين كانا من الأنواع الشائعة فى مصر حينذاك(٨٤).



شكل ٢٥ ـ خزف فاطمى ذو بريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من صناعة مدرسة مسلم المصرية فى القرن (٥هـ/ ١١م)

كذلك فقد تميز الخزف المصرى الإسلامى فى العصر الأيوبى باختفاء الخزف ذى البريق المعدنى تماما بعد أن ظل متربعا على عرش هذه الصناعة طوال العصر الفاطمى رغم استمرار صناعته فى سورية إلى ما بعد الأيوبيين فى عصر المماليك، وتميزت الزخارف الأيوبية على الخزف المصرى والسورى بالتفريعات النباتية وأشكال الطيور المحاكية للطبيعة التى رسمت تحت طلاء شفاف بلونين غالبين هما الفيروزى والأخضر، وقد عثر فى كل من مصر وسورية على قطع من هذا النوع تتشابه فيها كل من عجينة الأوانى وعناصر زخارفها حتى صار من الصعب على أى باحث فى كثيرمن الحالات أن يميز بين خصائص هذا الإنتاج فى كل من البلدين، غير أن توقيعات الصناع وما عثر عليه من قطع عديدة تالفة من الأفران فى أطلال الفسطاط وغيرها من المواقع الأثرية المصرية يؤيد أن هذه القطع كانت من صناعة مصر ووفقا لأسلوبها الفنى السائد حينذاك رغم ما هو معروف عن وفود بعض الصناع السوريين والإيرانيين إلى مصر وممارستهم لهذه الصناعة فيها، ولذلك فقد وجدنا بين مخلفات العصر الأيوبى فى مصر قطعا خزفية تشبه ما أنتجه الرقة والرصافة فى سورية، وما أنتجته الرى فى إيران، ولكن هذه القطع المقلدة للخزف السورى والإيرانى كانت من إنتاج مصرى أيضا بدليل ما وجد منها تالفا حول الأفران التى عثر عليها بالفسطاط، وقد اقتبس الخزافون فى العصر الأيوبى بعض الرسوم الحيوانية المحورة التى زينوا بها الكثير من أعمالهم الفنية عن رسوم الفن السلجوقى الذى أثر تأثيرا واضحا على جميع الفنون والصناعات التى مارستها بلدان الشرق الأدنى(٨٥).

٣ - الخزف المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى: (٧-١٢هـ/ ١٣-١٨م)

عرفت مصر خلال العصر المملوكى أنواعا مختلفة من الفخار والخزف الإسلامى منها ما كان معروفا قبل هذا العصر ولاسيما فى عصرى الفاطميين والأيوبيين، ومنها ما ابتكره خزافوه كأنواع جديدة فى هذه الصناعة، ومن ثم فإننا نجد من هذا الخزف المملوكى الخزف ذى الزخارف المرسومة باللونين الأسود والأزرق الذى يذكرنا بفنون الخزف الإيرانى فى أواخر القرن (٧هـ/ ١٣م) وأوائل القرن (٨هـ/ ١٤م) ولاسيما ما أنتجته ساوة والرى وسلطان آباد، وتمتاز السلاطين والزهريات التى أنتجتها كل من مصر وسورية خلال العصر المملوكى بكتابات عربية مورقة على أرضية ذات أشرطة منتظمة منقطة أو داخل فصوص نجمية أو معينة، ولعل من أحسن أمثلة هذا النوع من الأوانى الخزفية المملوكية قدر فى

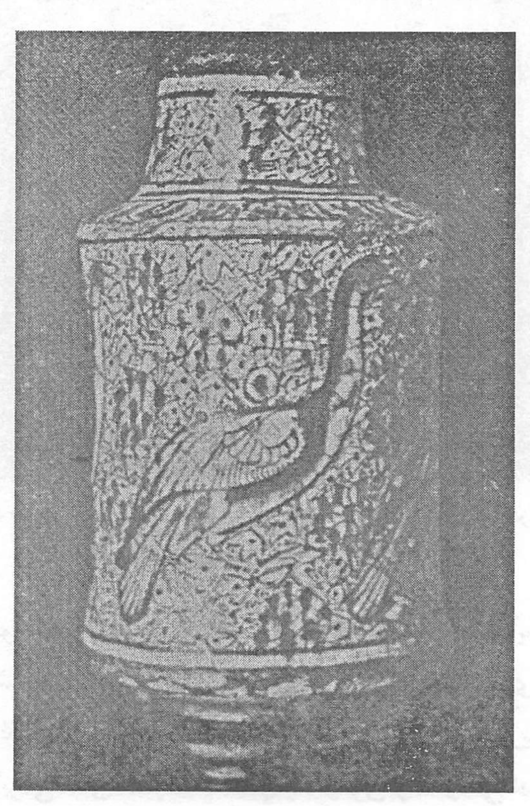
مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم يرجع تاريخه إلى ما بين القرنين (٦-٧هـ/ ١٢-١٣م) تنحصر زخارفه فى مناطق نجمية تتوسط بعضها بالخط الكوفى عبارة نصها «بركة كاملة»(٨٦). (شكل ٢٦).



شكل ٢٦ ـ خزف منقوش تحت الدهان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ/ ١٢م)

ولعل من أهم أنواع الخزف المصرى الإسلامى فى عصر المماليك أيضا هو ذلك النوع ذى الزخارف المنقوشة تحت دهان شفاف باللون الأزرق أو الأخضر الذى وجدت منه قطع فى حفائر كل من الفسطاط فى مصر والرقة وبعلبك ودمشق فى سورية، وتشبه زخارفه زخارف الخزف الإيرانى الذى أنتجته سلطان آباد والرى وساوة فى نهاية القرن (٧هـ/ ١٣م) وبداية القرن (٨هـ/ ١٤م)، ولكنها امتازت عن الخزف الإيرانى برسوم الطيور والحيوانات القريبة من الطبيعة إلى جانب العناصر النباتية الجميلة، (شكل ٢٧) ثم شاع فى

القرن (٨هـ/ ١٤م) الجمع بين تلك العناصر الإيرانية وبين النباتات الصينية التى تقف الطيور على أغصانها، وقد عرفت مثل هذه الزخارف أيضا فى الخزف الإيرانى ولا سيما فى النوع المعروف باسم خزف سلطان آباد، حتى صار التشابه بين الخزفين المملوكى والإيرانى كبيرا جعل بعض الباحثين يرجعون بعض القطع المملوكية إلى أصول إيرانية، رغم أن الفارق بين الإثنين يكاد ينحصر فى عجينة كل منهما التى تميزت بقلة الصلابة فى المصرية عن الإيرانية، وزاد من هذه الصعوبة أيضا أن هذا النوع من الخزف المملوكى كان يصنع فى كل من مصر وسورية بنفس المواصفات الصناعية والعناصر الزخرفية، وصار الفصل فى كثير من الأحيان بين القطع التى أنتجت فى مصر ومثيلاتها التى أنتجت فى سورية أمرا بالغ الصعوبة ما لم تكن هناك ظواهر فنية أو كتابية تحدد مكان صناعتها أو توقيعا باسم صانعها(٨٧).



شكل ٢٧ ـ خزف ذو زخارف مرسومة تحت الدهان فى مجموعة الكونتيسة دى بهاج بباريس بنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٦هـ/ ١٢م)

كذلك فقد تميز الخزف المصرى الإسلامى فى العصر المملوكى - كما كان الحال فى العصر الفاطمى - بالعديد من توقيعات الصناع على ظواهر قواعد أوانيه، تدل على ذلك أوان وقطع خزفية كثيرة ترجع إلى القرن (٧هـ/ ١٣م) عثر عليها فى أطلال الفسطاط لازالت غالبيتها محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف المتروبوليتان بنيويورك، ومن أكثر التوقيعات المنقوشة على هذه الأوانى المملوكية توقيعات العينى والشامى والعجمى والهرمزى والتبريزى وغزال والأستاذ المصرى وغيرهم، ويتضح من هذه التوقيعات أن غالبيتها لخزافين من إيران كانوا - كما أسلفنا - قد هاجروا إلى مصر وعملوا فى مجال هذه الصناعة، وأن بعضها الآخر (ولا سيما التوقيعين الآخي رين منها) لخزافين مصريين، وقد زينت أوانى هذا النوع من الخزف المملوكى بكتابات عربية تتضمن بعض التمنيات الطيبة مثل «نعمة شاملة»، «بركة كاملة» إلى جانب زخارف نباتية تتمثل فى تعبيرات مزهرة باللونين الأبيض أو الأزرق على أرضية سوداء(٨٨).

وشاع من هذا الخزف المصرى المملوكى فى منازل الأمراء خلال القرنين (٨-٩هـ/ ١٤-١٥) نوع من الأوانى المصنوعة من طفل بنى ضارب للحمرة مدهون بطبقة بيضاء عليها طلاء قصديرى شفاف مائل للصفرة أو للخضرة اشتملت زخارفه على عناصر منقوشة أو محزوزة فى طبقة الدهان حتى ظهر من هذا النقش أو تلك الحزوز جدار الآنية الطفلى المائل إلى الحمرة، وأحيانا ما كانت الزخارف فى هذا النوع من الخزف المملوكى ترسم بالدهان وحده أو مع الحزوز التى تظهر الشكل المرسوم فى هيئة بارزة، وزاد من جمال الأشكال المرسومة فى هذه الأوانى الفخارية المملوكية استخدام اللون الأرجوانى أو البنى الفاتح، إلى جانب عناصر زخرفية ذات كتابات عربية وجدائل مضفورة ورنوك أو شارات تشبه الموجود منها على التحف المعدنية المنسوبة إلى ذات العصر، إضافة إلى عناصر نباتية وأشكال آدمية وحيوانية أحيانا، وظلت صناعة الخزف المصرى المملوكى بذات المواصفات الزخرفية والفنية الراقية حتى القرن (٩هـ/ ١٥م) حين ظهر عليها التدهور الواضح فى كل من أسلوب الصناعة وموضوعات الزخرفة، ولعل أفضل ما يوضح ذلك هو مقارنة المنتجات الخزفية التى أنتجت فى بداية هذا العصر بالمنتجات الخزفية التى عملت فى نهايته(٨٩).

وصفوة القول أن من العلامات البارزة والمميزة لفن الفخار والخزف الإسلامى المملوكى

فى مصر هو ظهور الفخار المطلى بالمينا الذى تميزت طينته بالميل إلى الحمرة، وكانت آنيته تكسى بقشرة طلائية بيضاء، ثم تطلى بالمينا الصفراء أو الخضراء أو ذات اللون البنى، أما الزخارف فكانت تحفر فى بدن الآنية حتى يصل الحفر إلى الطينة الطمية المائلة للحمرة، واشتملت هذه الزخارف على كتابات عربية بخط الثلث الذى شاع استخدامه فى عصر المماليك، علاوة على رسوم الرنوك أو الشارات التى اتخذها الأمراء ورجال الحاشية السلطانية طبقا لوظيفة كل منهم مثل الكأس رنك الساقى والدواة رنك الدوادار والبقجة رنك الجمدار وغير ذلك من الرنوك التى اتخذها أمراء المماليك، (شكل ٢٨) وقد تميز هذا النوع من الفخار المطلى المملوكى بكثرة توقيعات صناعه التى أمدتنا آلاف القطع التى لاتزال محفوظة بمخازن الفسطاط حتى اليوم بالعديد من أسمائهم مثل غيبى التبريزى وشرف الأبوانى وغيرهما، واتسم خزف غيبى برقة دهانه وجودة عجينته وإبداع اللون الأزرق الغالب عليه فوق أرضيته البيضاء، كما اتسم باشتمال موضوعاته الزخرفية على باقات من الزهور والورود النجمية وأشكال الطيور ذات المنقار الطويل والعرف المرسوم على شك زهرة، ولذلك كان هذا الخزاف إماما لزملائه فى إبداع التصوير وتصميم الموضوعات الزخرفية حتى صارت القطع المنسوبة إليه آية فى فنون الحياة والحركة ولاسيما بالنسبة لأشكال الطيور التى يتجلى فيها التنوع والخيال ورسوم السمك المحورة عن الطبيعة، ونجد على بعض منتجاته توقيع «غيبى التبريزى» نسبة إلى تبريز فى إيران، وعلى بعضها الآخر توقيع «غيبى الشامى» نسبة إلى إقامته ـ فى غالب الظن ـ قبل مجيئه إلى مصر فى بلاد الشام، ومن أئمة هؤلاء الخزافين فى نهاية القرن (٨هـ/ ١٤م) «غزال» الذى انحصرت زخارف أوانيه فى زهور متعددة البتلات، و«دهين» الذى سار على نهج غيبى، والهرمزى وابن الملك والأستاذ المصرى وغيرهم[٩٠].

ومع أن مصر كانت قد عرفت فى نهاية العصر المملوكى صناعة القاشانى لكسوة الجدران، إلا أن هذه الصناعة لم تبلغ فيها ما بلغته من الإزدهار فى كل من إيران وتركيا وبلاد المغرب والأندلس نظرا لتفضيل المصريين للرخام ونفورهم عن استخدام القاشانى، ولكن هذه الصناعة ما لبثت أن انتشرت وشاعت فى كل من مصر والشام بعد الفتح العثمانى، وجلب الناس لوحات القاشانى الرائع من تركيا إلى أن قامت النهضة الكبيرة فى هذه الصناعة القاشانية خلال القرن (١٢هـ/ ١٨م) على يد خزاف مغربى الأصل يسمى عبد الكريم الفاسى[٩١].



شكل ٢٨/ ١ـ



شكل ٢٨/ ٢ـ

شكل ٢٨ ـ فخار مطلى بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧ـ ٩هـ/ ١٣ـ ١٥م)


الباب الثانى
فنون الزجاج والبللور

الباب الثانى

فنون الزجاج والبللور

ينقسم الحديث فى هذا الباب - الذى نتناول فيه فنون الزجاج والبللور المصرى الإسلامى - إلى ثلاثة فصول يختص أولها بمقدمة تاريخية تعطى فكرة عن هذا المجال الحيوى الهام من مجالات الصناعات والفنون العربية الإسلامية بشكل عام، ويختص ثانيها بالحديث عن الزجاج والبللور المصرى عبر العصور الإسلامية المختلفة طبقا للتقسيم التالى:

١ - الزجاج المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١-٣هـ/ ٧-٩م).

٢ - الزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى فيما بين القرنين (٤- ٧هـ/ ١٠- ١٣م).

٣ - الزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧- ١٢هـ/ ١٣- ١٨م).

ويختص ثالثها بالطرق الفنية المختلفة التى اتبعها الزجاجون المسلمون فى زخرفة ما أنتجوه من تحف زجاجية رائعة شملت كافة الأوانى اللازمة لاستخدامات الإنسان فى حياته اليومية، ومن هذه الطرق ما كان معروفا منذ القدم فى مصر وسورية والعراق وإيران وغيرها من الأقطار التى فتحها العرب، ومنها ما ابتكره هؤلاء الزجاجون المسلمون لأول مرة فى تاريخ هذه الصناعة مما لم يكن معروفا من قبل.

الفصل الأول

مقدمة فى فنون الزجاج والبللور

الفصل الأول

مقدمة فى فنون الزجاج والبللور

عرفنا مما سبق - فى الباب الأول من هذا الكتاب - أن الفرق بين الفخار والخزف إنما ينحصر فى المادة السائلة التى تدهن بها التحفة المصنوعة من الفخار فتتحول بها إلى خزف، ومن هذه المادة السائلة عرف الإنسان الزجاج الذى تحول من ماد ة سائلة لطلاء الفخار أو تزجيجه إلى مادة صلبة عملت منها كافة الأوانى الزجاجية، ولذلك كان التزجيج (Glazing) - فى غالب الظن - هو أصل ما عرف بعد ذلك من الزجاج (Glass)، ولكن أحدا لا يدرى كيف وقع هذا الانتقال من التزجيج إلى الزجاج على وجه التحديد، والراجح فى هذا الصدد أن أحد المزججين كان قد حاول أن يصنع من الطلاء الزجاجى السائل خرزة أو تميمة ونجحت المحاولة التى كانت فى حد ذاتها حدثا هاما فى تاريخ الحضارة البشرية، وقد أشار الأستاذ الدكتور محمد عبدالعزيز مرزوق إلى ما ذكره بلينى فى كتابه التاريخ الطبيعى من أن السوريين كانوا أول من اهتدى إلى صناعة الزجاج، وأورد فى هذا الصدد أن سفينة محملة بالنطرون آتية من مصر كانت قد رست على الشاطىء الفينيقى (لبنان الحالية)، وأراد الركاب فى هذه السفينة أن يعدوا طعامهم ولم يجدوا بالقرب منهم أية أحجار يسندون بها قدورهم فوق النار، فاضطروا إلى استخدام بعض كتل النطرون التى معهم على السفينة فأدت حرارة النار إلى اتحاد النطرون بالرمل الموجود على الشاطىء مما نتج عنه تكون الزجاج، وعلق على ذلك بقوله أن هذه الرواية رغم أنها لا تستند إلى دليل مادى أو تاريخى وأنها ربما كانت مجرد تفسير من نسج الخيال إلا أنها تعطى فكرة طيبة عن كيفية صناعة الزجاج ومكوناته الأساسية، ولكن أحدا لا يستطيع أن يحدد الزمن الذى استغرقه الإنسان فى الوصول إلى معرفة صناعة الزجاج، ولا أن يحدد المكان الذى رأت فيه هذه الصناعة النور لأول مرة[٩٢].

والذى لا شك فيه أن الإنسان كان قد عرف الزجاج فى صورته المتكلسة التى صنعتها يد الطبيعة فى حممها البركانية المعروفة باسم الأوبسيديان[٩٣]، ثم عرفه بعد ذلك فى

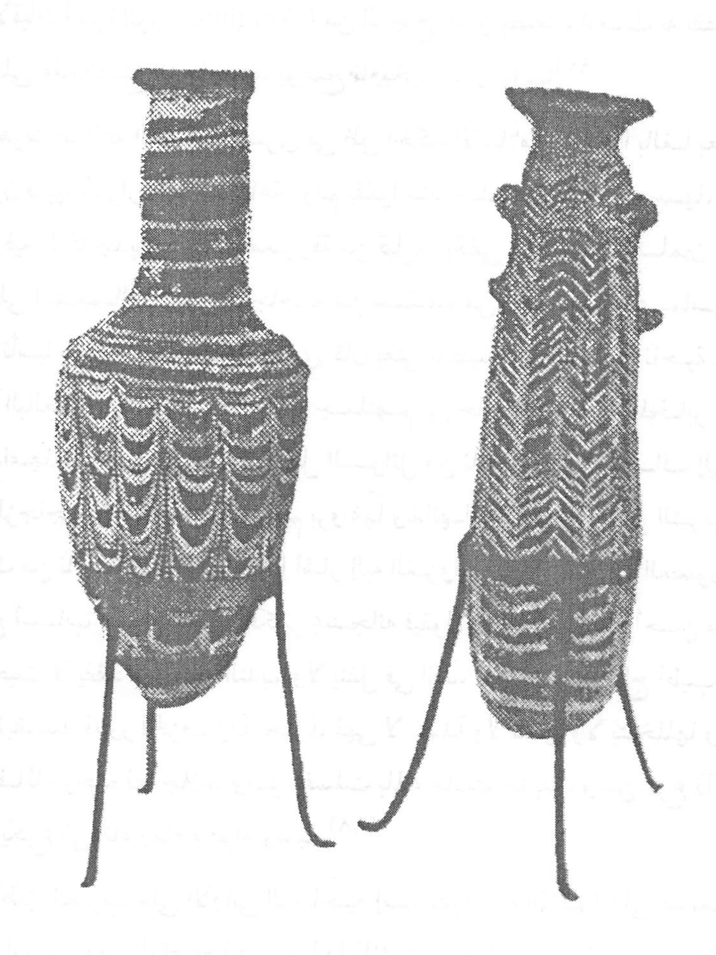
صورته الطلائية الشفافة التى أشرنا إليها بالتزجيج (Glazing)، ثم مرت هذه الصناعة فيما تلى هاتين المعرفتين بمراحل فنية عديدة عبر العصور التاريخية المختلفة حتى وصلت على أيدى الصناع المسلمين إلى أرقى ما عرفته فى العصور الوسطى.

وهناك من يقول بأن سورية كانت أول البلدان التى عرفت صناعة الزجاج، وأن الفضل فى انتشار هذه الصناعة فى مصر إنما يرجع إلى الصناع السوريين الذين وفدوا إليها عقب الفتوحات المصرية فى آسيا، ولكن هذا القول يفتقر إلى الدليل المادى والتاريخى لأنه لايعرف حتى الآن عن وجود مراكز لصناعة الزجاج فى سورية خلال العصور القديمة، والراجح فى هذا الصدد أن صناعة الزجاج هى ابتكار مصرى بحت لاسيما وأن مصر كانت أقدم البلدان التى عرفت فن التزجيج فى الأوانى الخزفية، وأن المواد الخام اللازمة لهذا التزجيج والتى يصنع منها الزجاج كانت متوفرة فى مصر حينذاك أيضا[٩٤].

ويجمع العلماء والباحثون على أن المصريين كانوا قد صنعوا فى عصورهم القديمة زجاجا مختلف الألوان بين الأحمر والأزرق والأسود والأخضر والأصفر والأبيض غير الشفاف، وأن صناعة الزجاج فى مصر الفرعونية كانت قد وصلت إلى درجة عالية من الجودة والإتقان فى منتصف حكم الأسرة الثامنة عشرة، يدل على ذلك أنه قد عثر فى مدينة طيبة بالصعيد على فرن لصناعة الزجاج يرجع تاريخه إلى عصر الملك أمنحتب الثالث أحد ملوك الأسرة الثامنة عشرة، كذلك فقد وجد فى تل العمارنة مصنع آخر يرجع تاريخه إلى عصر الملك إخناتون أحد ملوك الأسرة المشار إليها[٩٥].

أما الأسكندرية فقد كانت واحدة من أعظم مراكز صناعة الزجاج فى العصرين اليونانى والرومانى، يؤيد ذلك ما أشار إليه الأستاذ الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق من أن سترابون الذى عاش فى أواخر القرن الأول قبل الميلاد وامتدت به الحياة إلى أوائل القرن الأول الميلادى كان قد سمع من صناع الزجاج فى الأسكندرية أنه يوجد بمصر نوع من الرمال يمكن تحويله إلى زجاج وبدونه لايمكن أن يصنع أى زجاج ثمين، ومن الأسكندرية فى عصورها اليونانية والرومانية والبيزنطية خرج على العالم حينذاك نوع من الزجاج المتعدد الألوان أطلق عليه الإيطاليون فى عصر النهضة الأوروبية اسم (Mellefiori) أى الألف زهرة، ولاتزال أمثلة كثيرة من هذا النوع موزعة بين المتاحف الأثرية المختلفة فى عصرنا الحاضر، والغالب على الظن أن هذا النوع من الزجاج المليفيورى كان ابتكارا

فرعونيا خالصا، ثم اشتهرت بـه مصانع الأسكندرية فى العصر اليـونانى الرومانى، وتقوم طريقـة عمل أوانيـه على جمع عـيدان من الزجـاج المختلف الألوان فى حـزمة واحـدة يتم إدخالها فى نار هادئة حتى تتـماسك، ثم تقطع هذه العيدان عرضيـا إلى اسطوانات صغيرة يتم لصقها بعد ذلك معا لتكون الشكل الزجاجى المطلوب(٩٦). (شكل ٢٩).



شكل ٢٩ ـ زجاج من النوع المعروف باسم الملليفيورى أو الألف زهرة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة ينسب إلى مصر والشام فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (١ـ ٢هـ/ ٧ـ ٨م)

وقد ورث الأقباط عن الفراعنة هذه الصناعة وعملوا منها الأوانى الزجاجية المختلفة، ويقال أنه كان من بين هدايا المقوقس عظيم القبط فى مصر إلى النبى (ﷺ) كأس من الزجاج المصرى مما يدل على ازدهار هذه الصناعة فى مصر قبيل الفتح الإسلامى لأنه كان من الضرورى أن تتناسب الهدية مع مقام كل من المهدى والمهدى إليه، كذلك فقد حذق هولاء الأقباط أعيرة الوزن (Weights) من الزجاج الذى يصعب العبث به بقصد الغش، وكتبوا على هذه الصنع الزجاجية ما يوضح تاريخها ويبين وزنها(٩٧).

وازدهرت صناعة الزجاج المصرى فى ظل الحكم الإسلامى ازدهارا بالغا بعد أن أتقن الزجاجون فيها أسرار هذه الصناعة، ولم يقفوا عند حد إنتاج ما عرفوه منها، بل أخذوا يبتكرون فيه طرقا جديدة لم تكن معروفة من قبل، ويكفى أن نعلم أن المسلمين كانوا أكثر إقبالا على استعمال الأوانى الزجاجية ممن سبقهم من الأمم بسبب اهتمامهم الكبير بالعطور تأسيا بنبيهم الكريم (ﷺ) الذى كان يعنى بالطيب والتطيب من ناحية، ثم بسبب عنايتهم البالغة بالعلوم الكيمائية التى جعلتهم فى حاجة دائمة إلى المخابر الزجاجية لاستخدامها فى عمل التجارب ونقل السوائل من ناحية أخرى، يضاف إلى ذلك أن الأوانى الزجاجية كانت قد استهوتهم برونقها ونقائها فاستخدموها فى الشرب والإنارة وغير ذلك من ناحية ثالثة، ولعل فيما أشار إليه الغزولى عن الزجاج فى العصور الوسطى ما يوضح أسباب اهتمام العرب الكبير بمنتجاته فيقول إن الشراب فيه أحسن منه فى كل جوهر، حيث لا يفقد معه وجه النديم ولا يثقل فى اليد، لأن قدور الزجاج أطيب من قدور الحجارة (يقصد قدور الخزف والفخار)، فهى لا تصدأ ولا تندى ولا يتخللها وسخ، وإن اتسخت فالماء وحده لها جلاء، ومتى غسلت بالماء عادت جديدة، ومن كرع (أى شرب) فيها فإنما يكرع فى إناء وماء وهواء وضياء(٩٨).

وقد أطلق العرب على الأوانى الزجاجية إسم القوارير وأطلقوا على صانعها من ثم اسم القواريرى، ومن الواضح أنهم أخذوا ذلك مما ورد بالقرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِآنِيَةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا﴾(٩٩).

واستخدم المسلمون فى صناعة أوانيهم الزجاجية نفس الطريقة القديمة التى تتمثل فى صهر الرمل (أوكسيد السيليكون) بعد خلطه بنسبة معينة من الحجر الجيرى (كربونات الكالسيوم) ونسبة معينة أخرى من كربونات الصوديوم، إضافة إلى بعض الأكاسيد التى

كانت تستخدم خصيصا قبل الصهر لإعطاء الآنية الزجاجة اللون المطلوب[١٠٠]، وكثيرا من خلت الأوانى الزجاجية الإسلامية مما يدل دلالة قاطعة على تاريخها ومكان صناعتها نظرا لخلوها من الكتابات الأثرية المؤرخة، ولذلك اعتمد مؤرخو الفنون الإسلامية على شكل الإناء وطريقة زخرفته وعناصر هذه الزخرفة والألوان المستخدمة فيها ونحو ذلك فى تحديد مكان وتاريخ التحفة على وجه التقريب، وقد استبعد الصناع المسلمون من زخارف هذه الأوانى الزجاجية وغيرها من التحف الإسلامية المختلفة كل ما يتعارض مع تعاليم الإسلام ولاسيما تصوير الكائنات الحية التى اعتبرها الفقهاء مضاهاة لخلق الله سبحانه وتعالى، وشددوا على حرمتها وحذروا من الإقدام عليها، ولذلك انحصرت عناصر زخارفهم فى الأشكال النباتية والهندسية والكتابات العربية.

وقد أشار الحسن بن عمر فى القرن (٨هـ/ ١٤م) إلى أن صناعة الزجاج كانت من الصناعات التى منعت الحكومات الإسلامية ممارستها داخل المدن لما لها من أضرار بالغة على صحة الإنسان[١٠١]، وفى هذا ما يؤكد اهتمام هذه الحكومات بالصحة العامة وعدم التفريط فيما يضربها تحت أى ظرف من الظروف.

الفصل الثانى

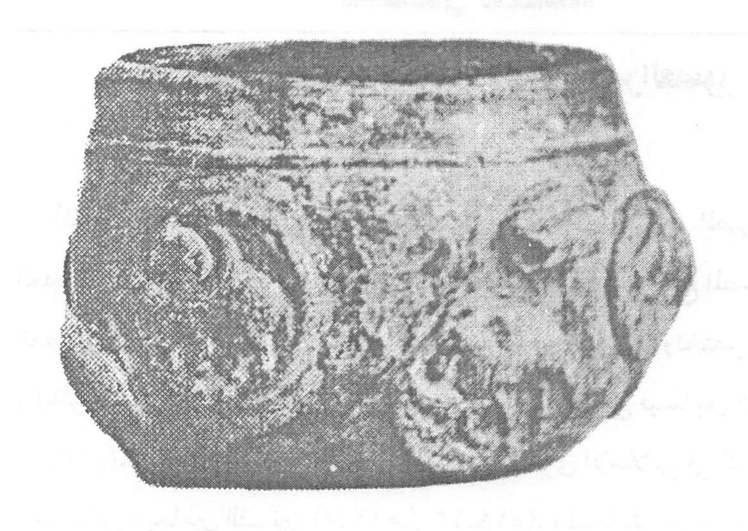
الزجاج والبللور المصرى
الإسلامى عبر العصور

الزجاج والبللور المصرى الإسلامى عبر العصور

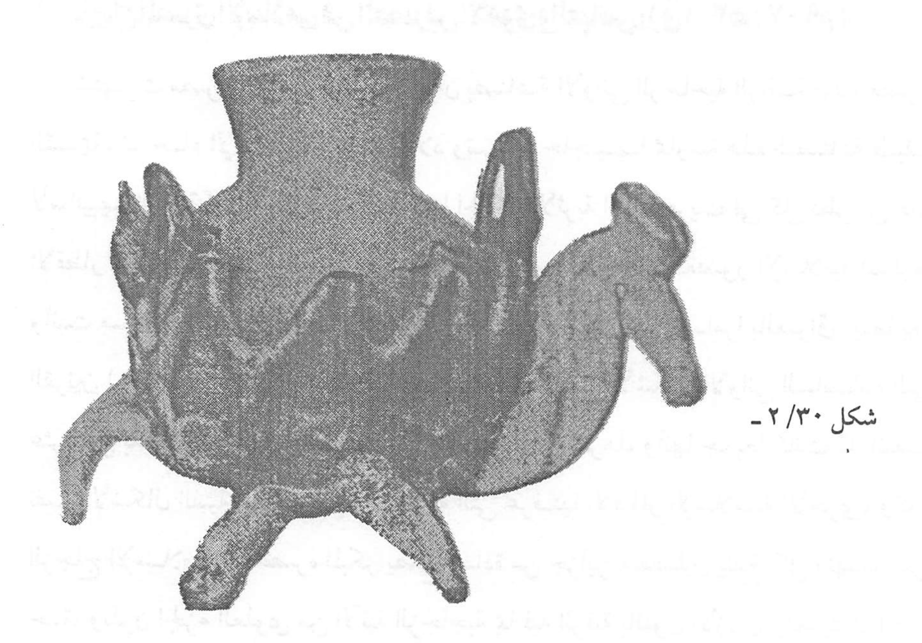
أشرنا فى مقدمة هذا الباب إلى أن الحديث عن الزجاج والبللور المصرى الإسلامى عبر العصور سوف ينقسم إلى ثلاث نقاط رئيسية تختص أولاها بالزجاج المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١-٣هـ/ ٧-٩م)، وتختص ثانيتهما بالزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى فيما بين القرنين (٤-٧هـ/ ١٠-١٣م)، وتختص ثالثتها بالزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧-١٢هـ/ ١٣-١٨م)، وفيما يلى عرض موجز لخصائص ومميزات زجاج كل عصر من هذه العصور.

١- الزجاج المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى: (ق١-٣هـ/٧-٩م)

اشتهرت مصر وسوريا والعراق وإيران بصناعة الأوانى الزجاجية الراقية منذ العصور القديمة، ثم جاء الإسلام إلى هذه البلاد وترك لزجاجيها ممارسة هذه الصناعة طبقا لأساليبهم القديمة التى عرفوها، وقد أمدتنا الحفائر الأثرية التى أجريت فى كل قطر من هذه الأقطار بمعلومات وافية عن صناعة الزجاج الإسلامى فيه خلال العصور الإسلامية المبكرة، وأثبت ما عثر عليه من تحف زجاجية فى الفسطاط بمصر وفى سامرا بالعراق فيما بين القرنين (١-٣هـ/ ٧-٩م) أن هذه التحف كانت استمرارا لأشكال الأوانى الساسانية التى عثر على بعض نماذجها فى المدائن والرى ونيسابور وغيرها، وأنها جميعا كانت قد اتبعت نفس الأشكال الفنية والأساليب الزخرفية التى عرفتها الأقطار الإسلامية الأخرى، وكان الزجاج الإسلامى فى عصره المبكر يصنع عادة من جزأين منفصلين ينفخ كل منهما على حدة، ويلون الجزء العلوى من الآنية الزجاجية بما فيه الرقبة باللون الأزرق بينما يترك الجزء السفلى على حاله دون تلوين، أما البدن فكان يزين بجامات بارزة تضم بداخلها أشكالا حيوانية فى حالة عدو[١٠٢].



شكل ٣٠/ ١ ـ



شكل ٣٠/ ٢ ـ

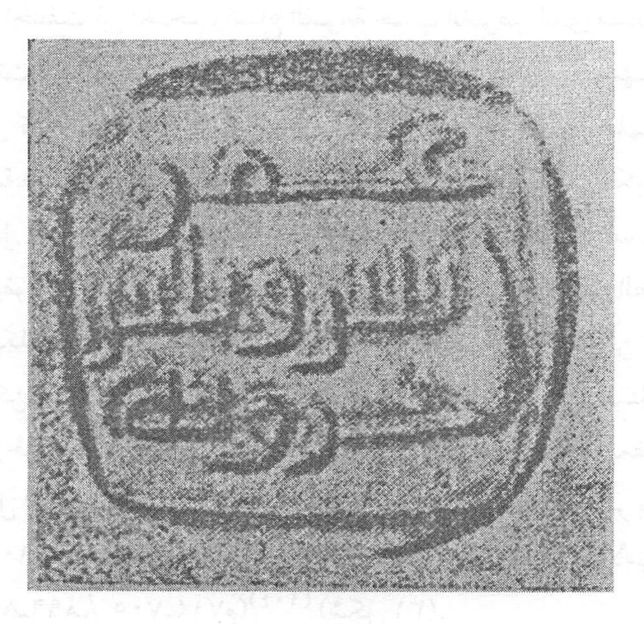
شكل ٣٠ ـ زجاج معتم أو نصف شفاف فى متحف برلين ينسب إلى مصر والشام فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (١ـ ٢هـ/ ٧ـ ٨م)

والذى لا شك فيه أن الأوانى الزجاجية التى أنتجت فى العصور الإسلامية المبكرة كانت عبارة عن أوان نصف شفافة غير مزخرفة مليئة بالفقاقيع الهوائية الناتجة عن عدم خلط المواد الخام التى صنعت منها خلطا جيدا قبل الصهر، كما تميزت بالميل إلى اللون الأخضر بدرجاته المختلفة، (شكل ٣٠) وقد اشتملت هذه الأوانى على قوارير وكؤوس ومحابر وصنج كانت عبارة عن أعيرة للوزن (Weights) تطبع عليها كتابات عربية لبيان أوزانها، إضافة إلى مكاييل (Misures) للكيل كانت تعمل بأشكال مخروطية أو بيضاوية أو اسطوانية اختلفت فى الحجم واتساع الفوهة حسب الغرض الذى صنعت من أجله، وغالبا ما كانت هذه المكاييل تزود بمقابض لتسهيل الإمساك بها واستخدامها، كما كانت تزود دائما فى كل منها بقرص دائرى أسفل البدن أو أعلا الفوهة أو أسفلها عليه كتابة بارزة مختومة فى سطور أفقية تبدأ بالبسملة وبعض عبارات الوفاء فى الكيل، يليها اسم الوالى أو عامل الخراج الذى أمر بصنع هذا المكيال، ثم نوع السلعة التى عمل لكيلها من الحبوب أو البقول أو السوائل، واسم الصانع الذى قام بصنعه وتاريخ هذه الصناعة وأخيرا يختم النص بكلمة «واف» للدلالة على شرعية المكيال وضبطه[١٠٣]، ومن ثم فإن هذه المكاييل لم تكن تصنع لغرض فنى وإنما كانت تصنع لغرض وظيفى لم يستلزم الاهتمام بالإكثار من زخارفها التى اقتصرت على بعض أسلاك زجاجية مضافة أو بعض تضليعات منفوخة، ولعل أقدم ما وصلنا من هذه الأختام والمكاييل والصنج هو أما أمر بصنعه قرة بن شريك سنة (٩٠هـ/ ٧٠٩م) عندما كان واليا على مصر من قبل الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك (٨٦ـ٩٦هـ/ ٧٠٥ـ٧١٤م)[١٠٤] (شكل ٣١).

٢ - الزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى: (ق ٤-٧هـ/ ١٠-١٣م)

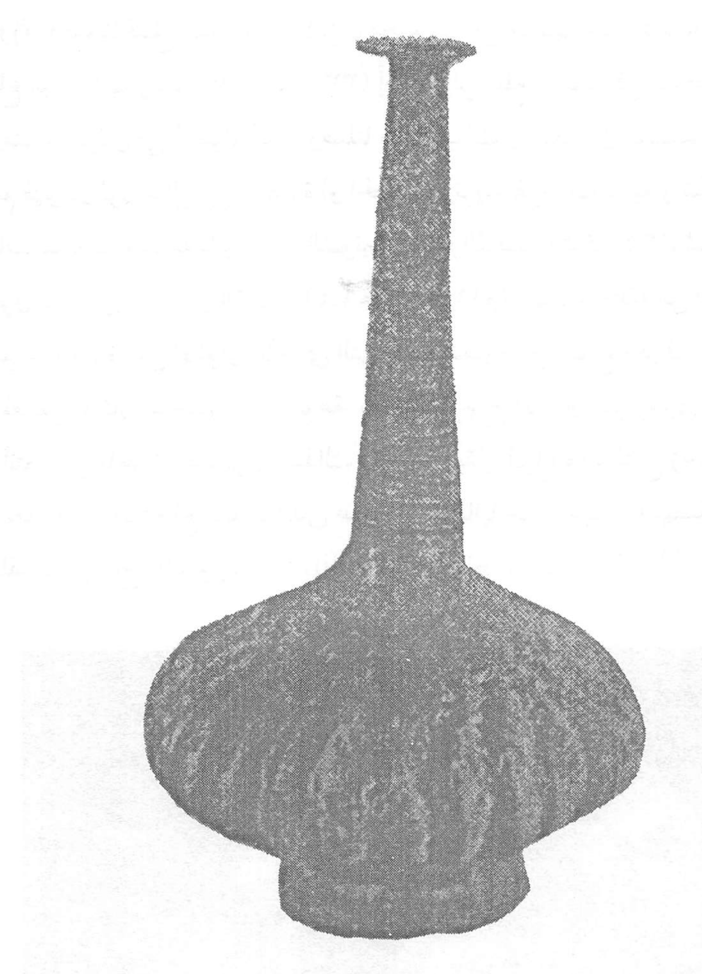
مما لا شك فيه أن صناعة الزجاج فى مصر كانت قد وصلت خلال العصر الفاطمى إلى درجة عالية من التقدم والازدهار، وانحصرت أهم مراكزها حينذاك فى الفسطاط والفيوم والأسكندرية وهى نفس المراكز التى كانت قد تبوأت موقع الصدارة فى هذه الصناعة خلال العصر الرومانى قبل الفتح العربى لمصر، ولكن يغلب على الظن أن الفسطاط كانت أعظم هذه المراكز على الإطلاق بسبب ما عرفته من أساليب هذه الصناعة فى عصر الطولونيين، وصنع الزجاجون المصريون للبلاط الفاطمى قطعا زجاجية فاخرة امتازت

بالرقة والجمال، وزينت بعناصر زخرفية إما مستمدة من الموضوعات القديمة أو مبتكرة تحمل الأسلوب الفنى الجديد الذى تطور على أيدى هؤلاء الصناع المصريين، وتنسب إلى هذه العصر - مما فى متحف المتروبوليتان بنيويورك - قارورتان جميلتان عليهما حليات مضافة (applied) تمثلها فى القارورة الأولى تضليعات بديعة وتمثلها فى القارورة الثانية ذات الجسم الكروى والرقبة الطويلة عناصر نباتية وكتابية[١٠٥] (شكل ٣٢).



شكل ٣١ - أعيرة وزن زجاجية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى بداية العصر الإسلامى فيما بين القرنين (١-٣هـ/ ٧-٩م)

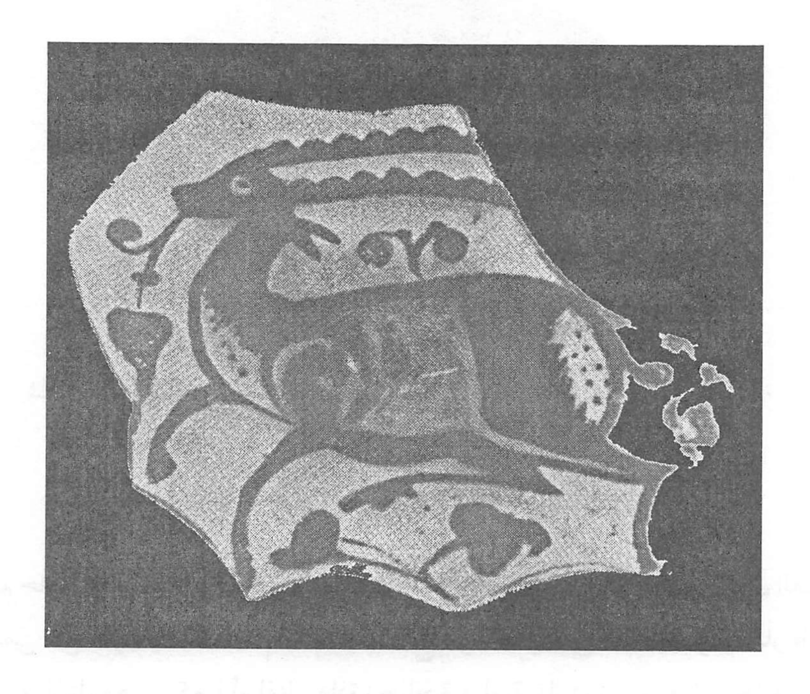
وكان من أبرز ما أنتجته مصانع الزجاج المصرى فى العصر الفاطمى - إلى جانب كافة أنواع الزجاج المشار إليها - الزجاج ذو الخيوط البارزة المضافة، والزجاج ذو الزخارف المضغوطة، ويمثل النوع الأول عدد من الأكواب ذات الخيوط الزرقاء، بينما تمثل النوع الثانى مجموعة مختلفة من الأوانى ذات اللون الأخضر والرمادى وعليها خيوط مضغوطة من الزجاج الأبيض شكل بعضها على هيئة طيور[١٠٦].



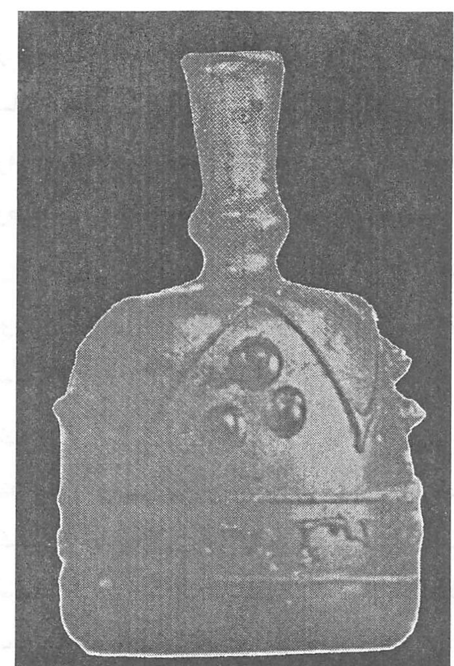
شكل ٣٢ ـ قمقم من الزجاج فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة تزينه زخارف مضافة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م)

ثم حدثت الثورة الفنية الكبرى فى صناعة الزجاج المصرى الإسلامى خلال العصر الفاطمى فى القرن (٥هـ/ ١١م) عندما استطاع الزجاجون فى هذا العصر ابتكار طريقة التمويه بالمينا، وهى ـ كما أسلفنا ـ مادة زجاجية ملونة كانت ترسم بها الزخارف على سطح الآنية الزجاجية ثم توضع فى فرن خاص تحت درجة حرارية معينة حتى يتم تثبيت هذه الزخارف، ومما يؤسف له أنه لم تصلنا قطع كاملة من هذا النوع من الزجاج الفاطمى

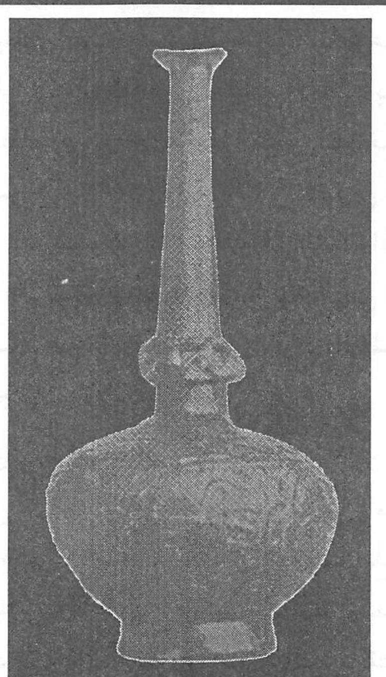
المموه، وإنما وصلتنا قطع شبه كاملة لاتزال محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومنها قاع آنية عليها رسم غزال (شكل ٣٣) إضافة إلى قطع أخرى فى المتحف البريطانى بلندن ومتحف برلين فى ألمانيا، أما ما وصلنا من القنينات والسلاطين الصغيرة والكؤوس والقماقم فهو ذو لون مائل إلى الخضرة أو الحمرة، وتزينه تفريعات نباتية وأشكال هندسية وكتابات نسخية مموهة بالمينا ذات اللونين البنى والفضى (شكل ٣٤)، ثم استخدم الزجاجون المصريون فيما بين القرنين (٤-٦هـ/ ١٠-١٢م) أطيافا مختلفة من اللون الذهبى والنحاسى، علاوة على الألوان الأخرى التى استخدموها فى أنواع الخزف المعاصر ذى البريق المعدنى، وكان للزخارف المصنوعة بعجينة الزجاج الأزرق الفيروزى تأثير جمالى كبير لما أنتجه الزجاجون المصريون حينذاك، ونرى فى بقايا أنواع هذه النوع زخارف بالبريق المعدنى تعد تقليدا للزجاج القديم الذى عرف فى إيطاليا خلال عصر النهضة الأوروبية - كما أسلفنا - بالزجاج المليفيورى (Millifiori) أو زجاج الألف زهرة[١٠٧].



شكل ٣٣ - قاع آنية زجاجية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينه زخارف مموهة بالمينا ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فى القرن (٥هـ/ ١١م)



شكل ٣٤/١ ـ



شكل ٣٤/٢ ـ

شكل ٣٤ ـ آنيتان من الزجاج المموه بالمينا بمتحف برلين تنسبان إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٥ـ ٦هـ/ ١١ـ ١٢م)

وقد أثبت ما عثر عليه فى حفائر الفسطاط أن زجاجى العصر الفاطمى كانوا قد طلوا الأوانى الزجاجية بسائل الذهب الخالص، ثم نقشوا تفاصيل الزخارف على هذا السائل الذهبى خدشا بالإبرة، ويحتفظ المتحف البريطانى فى لندن بجزء من قنينة عليها رسم راقصات وأشجار وطيور مرسومة بالذهب فى أسلوب فاطمى يمكن إرجاعه إلى القرن (٦هـ/ ١٢م)، وعلى الرغم من أن النص الكتابى المنقوش على هذه القطعة غير كامل فقد رجح البعض أن يكون للسلطان عماد الدين زنكى الثانى أتابك سنجار وحلب فيما بين سنتى (٥٦٧ـ ٥٩٤هـ/ ١١٧١ـ ١١٩٧م)[١٠٨].

أما البللور الصخرى أو الكريستال (Rock crystal) فهو نوع من الأحجار يشبه الزجاج ولكنه أشد منه صلابة وأكثر منه جمالا، وهو يشكل ويزخرف بواسطة القطع، وقد عرفت صناعته فى كثير من بلدان العالم الإسلامى ولا سيما مصر والعراق منذ القرن (٣هـ/ ٩م)، وكان أسلوبه الفنى حينذاك مرتبطا إلى حد كبير بأسلوب سامرا الذى كان قد تميز ـ كما هو معروف ـ بطريقة الحفر المائل أو المشطوف (slant cut)[١٠٩].

وقد بلغت صناعة البللور الصخرى ذو الزخارف المقطوعة ذروة تقدمها على أيدى صناع العصر الفاطمى نظرا لإقبال الفاطميين عليه إقبالا كبيرا بسبب ما تميز به من العظمة والأبهة والجمال، وأدى ذلك إلى أن شهد هذا العصر أضخم إنتاج فنى عرفته صناعة البللور الصخرى فى مصر على الإطلاق، وقد أفاض المقريزى فى الحديث عنه وعما كان منه فى خزائن القصور الفاطمية عند حديثه عن الشدة المستنصرية سنة (٤٥٤هـ/ ١٠٦٢م)، وأورد فى هذا الحديث أن عددا كبيرا من الأوانى البللورية المزخرفة وغير المزخرفة كان قد خرج بالبيع إلى ملكية الكنائس والملوك والعظماء فى أوربا، وبقى عندهم من النفائس الغالية التى يجب المحافظة عليها[١١٠].

ولعل من أجمل الأوانى البللورية التى كانت ضمن كنوز كاتدرائية سان ماركو فى البندقية وانتقلت منها إلى متحف فيينا إبريق كمثرى الشكل باسم الخليفة الفاطمى العزيز بالله (٣٦٦ ـ ٣٨٦هـ/ ٩٧٦ـ ٩٩٦من) (شكل ٣٥)، وقد بلغ الفنان فى صناعة هذا الإبريق حد الإعجاز الصناعى والزخرفى، فرسم على بدنه أسدين قابعين تفصلهما شجرة مفرغة، واستخدم فى ذلك الزخارف البارزة ذات التفاصيل المقطوعة، ومن المعروف أنه قد شاع فى العصر الفاطمى تزيين قطع البللور الصخرى بالزخارف النباتية المختلفة ورسوم الطيور والحيوانات التى نقشت فى أشكال فردية أو جماعية[١١١].



شكل ٣٥ ـ إبريق من البللور الصخرى ذى الزخارف المحفورة فى كاتدرائية سان مارك بالبندقية باسم الخلفية العزيز بالله الفاطمى فى القرن (٤هـ/ ١٠م)

٣ - الزجاج والبللور المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى: (ق٧ - ١٢هـ/ ١٣ - ١٨م)

بدأ العصر الذهبى لصناعة الزجاج الإسلامى عامة فى ختام القرن (٦هـ/ ١٢م) خلال حكم الدولة الأيوبية، واكتمل هذا العصر فى القرن(٧هـ/ ١٣م) خلال حكم دولة

المماليك البحرية واستمر اكتماله حتى القرن (٩هـ/ ١٥م) خلال حكم دولة المماليك البرجية، ثم تراجع ازدهاره كغيره من الفنون الإسلامية الأخرى فى القرن (١٠هـ/ ١٦م) خلال حكم الدولة العثمانية، ويرى بعض الباحثين أن الفضل فى التقدم والازدهار الذى حدث فى صناعة الزجاج المذهب أو المموه بالمينا إنما يرجع إلى الصناع المصريين والسوريين خلال العصر المملوكى، وكانت الفسطاط والفيوم والأسكندرية فى مصر وحلب ودمشق في سورية من أهم مراكز هذه الصناعة فى القرنين (٧ - ٨هـ/ ١٣ ـ ١٤م) وغدت منتجاتها جميعا من أبدع ما خلفته تلك الصناعة على الإطلاق (شكل ٣٦).

وقد انحصرت الزخارف المذهبة أو المموهة بالمينا التى عملت فى العصر المملوكى على ما كان شائعا من أساليب فنية وزخرفية فى العصر الفاطمى، كما انحصرت أهم منتجات هذا العصر بدولتيه البحرية والبرجية فى الزجاج المموه الذى عملت منه الأوانى والأكواب الزجاجية المختلفة، علاوة على المشكاوات والنوافذ التى عرفت حينذاك بالشمسيات أو القمريات، وفيما يلى عرض موجز لكل نوع من هذه الأنواع.



شكل ٣٦ ـ زجاج مموه بالمنا فى المتحف البريطانى بلندن ومجموعة يوسف كمال بالقاهرة ينسب إلى مصر وسوريا فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧ ـ ٨هـ/ ١٣ـ١٤م)

١/٣- الأوانى الزجاجية المختلفة:

اشتملت الأوانى الزجاجية المموهة التى انتجت فى كل من مصر وسوريا خلال العصر المملوكى على الكؤوس والقنينات والزهريات والأكواب والصحون ونحوها، ومع أن مصر كانت قد ساهمت بنصيب وافر من إنتاج الزجاج الإسلامى المموه بالمينا مثلما ساهمت العراق وإيران، إلا أن الإنتاج السورى كان ـ على ما يبدو ـ أكثر إنتاج البلاد الإسلامية جميعا، يدل على ذلك أن مدينتى حلب ودمشق كانتا منذ القرن (٧هـ/ ١٣م) من أكثر المراكز الإسلامية فى صناعة الأوانى الزجاجية المختلفة، وشهدت أسواقهما من الأكواب والكؤوس والقنينات والصحون ونحوها ما لم تشهده أسواق المدن الإسلامية الأخرى، ويكفى أن هذه الأوانى الحلبية والدمشقية كانت تصدر إلى كل من مصر والعراق وإيران وآسيا الصغرى وبلاد الصين[١١٢]، ويرى بعض الدارسين ـ انطلاقا من هذه الشهرة الحلبية والدمشقية ـ أن أقدم منتجات التحف الزجاجية الإسلامية المموهة بالمينا إنما تنسب إلى مدينة الرقة على نهر الفرات، حيث وجدت فيها أجزاء من أوان زجاجية مموهة تمتاز زخارفها بوجود تعبيرات فنية على شكل حبات اللؤلؤ من المينا الزرقاء والبيضاء، علاوة على وضوح الخطوط الخارجية التى تحدد زخارفها[١١٣].

وسواء كانت هذه القطع من صناعة الرقة أم من صناعة بعض مراكز الشمال السورى، فالذى لاشك فيه أنها لاتختلف فى شىء عن صناعة الزجاج الإسلامى المموه فى سوريا خلال عصرى الأيوبيين والمماليك، وقد أعجب الرحالة والحجاج والمحاربون الصليبيون بهذه الأوانى الزجاجية المموهة السورية والمصرية إعجابا هائلا، وعادوا إلى ديارهم بالكثير منها، وهو ما نراه حتى اليوم ضمن كنوز بعض الكنائس والمجموعات الخاصة والمتاحف الأوروبية وأهمها ما اصطلح مؤرخو الفنون الإسلامية على تسميته باسم كؤوس القديسة هدوييج (Hedwig Glass) الألمانية التى توفيت سنة (٦٤١هـ/ ١٢٤٣م)، وهى مصنوعة من زجاج سميك وثقيل على هيئة تشبه الدلاء والأسطال، وتزينها زخارف مقطوعة ومضغوطة تملأ بدون الكأس كله، قوام عناصرها أسود وطيور ناشرة أجنحتها، علاوة على أشجار ومرواح نخيلية وأهلة ونجوم وغير ذلك، والمعروف من هذه الكؤوس عشرة أهمها موجود فى كاتدرائيتى مدينة مندن (Minden) وهلبرشتاد بمقاطعة بروسيا، وفى كاتدرائية كراكوف ببولندا، وفى متحف مدينة نورنبرج بألمانيا وغيرها، وقد نسب البعض هذه

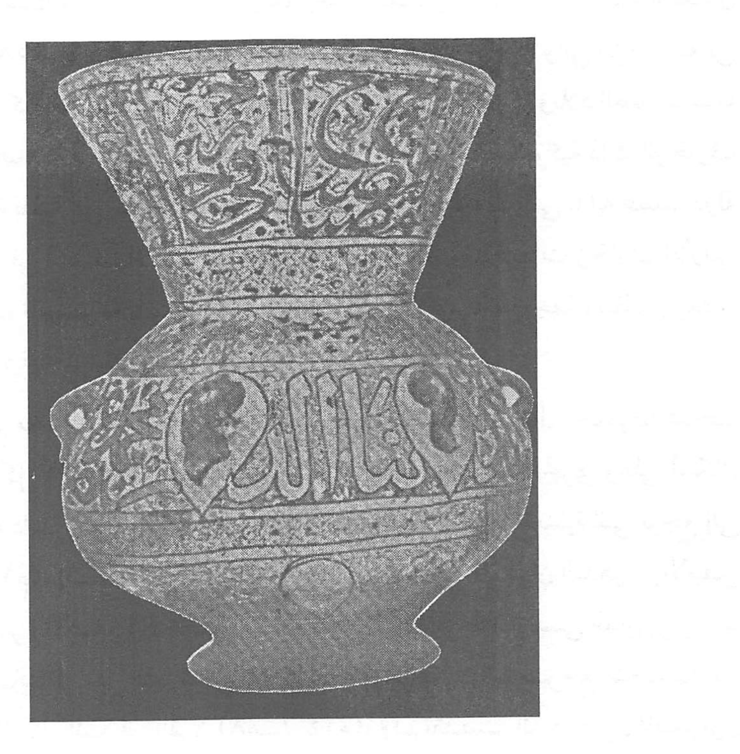
الكؤوس إلى بوهيميا وإلى أقاليم ألمانية أخرى، بينما نسبتها الغالبية العظمى من الباحثين إلى مصر فى القرن (٦هـ/ ١٢م)[١١٤].

٢/٣ - المشكاوات:

الواقع أن ما وصلنا من المشكاوات الزجاجية المموهة بالمينا التى صنعت لمساجد القاهرة وعمائرها الدينية الأخرى زمن المماليك كان أكثر عددا وأبلغ أثرا من الأوانى والأكواب الحلبية والدمشقية المشار إليها، وقد صنعت هذه المشكاوات تلبية لرغبة سلاطين وأمراء وأعيان الدولة المملوكية تقربا إلى الله تعالى بإضاءة بيوت عبادته بشكل رائع وراق يتناسب مع قدسية هذه البيوت وجلالها، وهى لهذا تحمل ليس فقط أسماء هؤلاء السلاطين والأمراء والأعيان وإنما تحمل رنكوهم وشاراتهم أيضا، والمشكاة - كمصطلح فنى - هى عبارة عن غلاف خارجى من الزجاج الشفاف يوضع فى داخله مصباح أو قنديل يضاء بالزيت، ولهذا الغلاف الزجاجى مقابض أو آذان مثبتة فى بدنه ليعلق منها فى سقف المكان المراد إنارته، وهو يشبه الزهرية فى شكله العام لأنه عبارة عن بدن منتفخ ينساب إلى أسفل وله قاعدة ورقبة على هيئة قمع متسع تعلق المشكاة منها بعدة سلاسل تجتمع أسفل كرة دائرية أو بيضاوية[١١٥]، وقد استمدت المشكاة تسميتها من قوله تعالى ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[١١٦].

ويمتلك متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أكبر مجموعة من المشكاوات الزجاجية المموهة في العالم، من بينها ثلاث مشكاوات باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون الذى توفى سنة (٧٦٢هـ/ ١٣٦١م) (شكل ٣٧)، وقد عمل المتحف على إنارة هذه المشكاوات الثلاث بالكهرباء لكى يتخيل الزائر شكل المشكاة وهى مضاءة، ويتصور ما كانت تسبغه على المكان المعلقة فيه من ضوء هادىء مريح ينبثق من بين زخارفها المموهة بالمينا ذات اللون الأزرق والأبيض والأحمر والأخضر والأصفر والوردى، والتى تتألف من عناصر نباتية وهندسية ورسوم أزهار وطيور وجامات وكتابات، نسخية على أرضية من المينا الزرقاء تعد آية من آيات الإبداع الفنى، ومن بين مشكاوات المتحف المشار إليه أيضا مشكاة

باسم الأمير سيف الدين ألماس حاجب السلطان الناصر محمد، وعلى رقبتها ثلاثة رنوك تتخلل كتابات نسخية باسم هذا الأمير وألقابه، وعلى قاعدتها توقيع الصانع الذى قام بصنعها ونصه «عمل العبد الفقير على بن محمد أمكى (sic) غفر الله (له)»، ومن الجدير بالذكر أن المشكاوات التى صنعت فيما بين القرنين (٧ـ٨هـ/ ١٣ـ١٤م) كانت تحمل من العناصر الزخرفية ما وجد على التحف المعدنية المعاصرة لها مع تطور راق فى أسلوبها الفنى وتأثر واضح بالأساليب الصينية التى ظهرت فى الفنون الإسلامية بظهور المغول(١١٧).

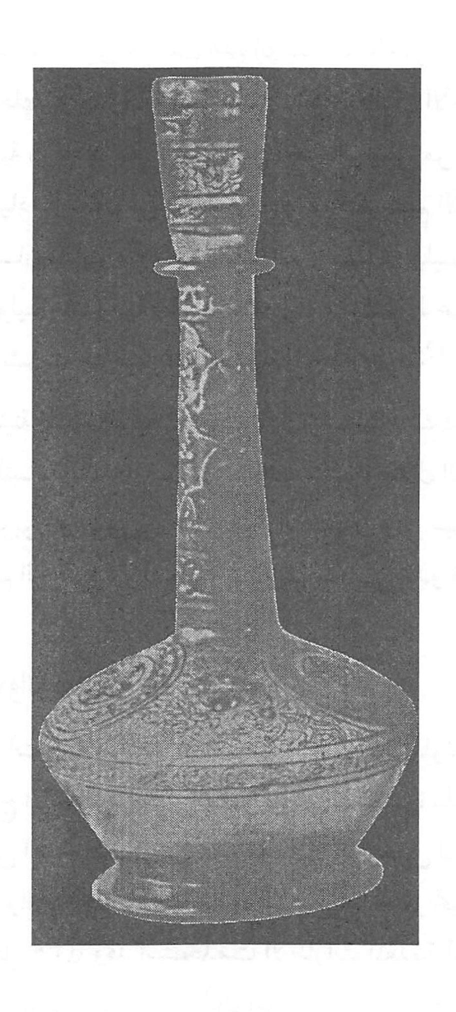


شكل ٣٧ ـ مشكاة من الزجاج المموه بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون فى القرن (٨هـ/ ١٤م)

ويختلف أسلوب الزخرفة بالتذهيب أو التمويه بالمينا على الأوانى الزجاجية الإسلامية من عصر إلى عصر، فقد شاعت خلال العصرين الأيوبى والمملوكى البحرى فى القرن (٧هـ/ ١٣م) الموضوعات الآدمية والحيوانية والزخارف النباتية والكتابية التى كانت غالبا ما تنتظم فى مناطق أفقية ذات اتساعات مختلفة يفصلها عدد من الأشرطة الضيقة، كما شاعت فى زخرفة بعض الأكواب والأباريق رسوم آدمية كبيرة تمثل الموضوع الرئيسى لهذه الزخرفة، وفى زخرفة بعضها الآخر أشكال آدمية دقيقة غالبا ما كانت تنحصر داخل أشرطة ضيقة(١١٨).

واستمر صناع الزجاج المصريون والسوريون ينتجون الأوانى البديعة المذهبة والمموهة بالمينا أثناء حكم المماليك البحرية والبرجية، وغدت دمشق والقاهرة منذ عهد السلطان الظاهر بيبرس (٦٥٨-٦٧٦هـ/ ١٢٦٠ - ١٢٧٧م) أهم مراكز إنتاج الأوانى الزجاجية فى العالم الإسلامى كله حتى استوردت العراق وإيران وآسيا الصغرى وبلاد الصين - كما أسلفنا - الأنواع البديعة من إنتاجهما، وتنقسم التحف الزجاجية المملوكية ذات الزخارف المذهبة والمموهة بالمينا إلى مجموعتين رئيسيتين ترجع أولاهما إلى بداية عصر دولة المماليك البحرية فى النصف الأخير من القرن (٧هـ/ ١٣م) وقد تميزت زخارف الأوانى الزجاجية فى هذه المجموعة باستمرار الأساليب الفنية الأيوبية من جهة وبظهور بعض الخصائص المملوكية الجديدة من جهة أخرى(١١٩).

ولعل من أهم مخلفات هذه المجموعة كأس زجاجية رائعة لا تزال محفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ٣٨) تزينها أشرطة أفقية تشتمل على حيوانات تجرى وعلى أشكال موسيقيين وندماء ذات أحجام صغيرة تذكرنا بزخارف تحف الموصل المعدنية التى ترجع إلى القرن (٧هـ/ ١٣م)، إضافة إلى أبيات من الشعر العربى بالألوان الذهبى والأبيض والأزرق والأحمر والأصفر والأخضر والأسود، ويضم الشريط الرئيسى الذى يزين هذا الكأس أربع جامات فى كل منها شكل نسر، أما المجموعة الثانية فترجع منتجاتها إلى أواخر العصر المشار إليه فى القرن (٨هـ/ ١٤م)، ولم يقتصر الزجاجون المصريون والسوريون خلال هذا العصر على إنتاج المشكاوات فحسب، بل صنعوا أنواعا مختلفة من الأوانى الزجاجية كالزهريات والقنينات والصحون والأكواب وزينوها أبدع تزيين، ولا تختلف زخارف تلك الأوانى عن زخارف المشكاوات إلا فى وجود الرسوم الآدمية والحيوانية عليها أحيانا(١٢٠).



شكل ٣٨ ـ قنينة من الزجاج المموه بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨هـ/ ١٤م)

وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك بعض القطع الزجاجية المموهة التى ترجع إلى النصف الأول من القرن (٨هـ/ ١٤م)، ومن أهمها قنينة كانت فى حوزة آل هابسبرج عام (١٢٤١هـ/ ١٨٢٥م) تعد من روائع منتجات الزجاج الإسلامى فى العصور الوسطى، حيث تغطى الزخارف المذهبة والمموهة فيها سطح القنينة كله مما جعلها تتفوق من حيث تنوع زخارفها وبهجة طلائها وإتقان موضوعاتها على كثير من التحف الزجاجية المملوكية

الأخـرى، وتزين الجـزء العلوى من بدن هذه القنينـة أشرطة من الزخـارف المضـفـرة تكون ثلاث جـامـات بداخلهـا زخـارف نباتيـة مـتـشـابكة بالألوان الأحـمـر والذهبى والأبيض والأخضر على أرضية زرقاء داكنة، بينمـا يزين الجزء الرئيسى من بدنها إفريز زخرفى يضم - فوق صـهوات جـياد - أشكال فرسـان يبارز كل واحـد منهم الآخر، وقد تنـوعت أغطية رؤوس هؤلاء الفرسـان فمنهم من يلبس العـمائم ومنهم من يلبس القلنسوات ومنهم من يلبس الخـوذات المغوليـة، أما رقـبة القنينة فـقد ازدانت بشـريط عريض عليـه - فى أسلوب صينى - رسم عنقاء نشرت جناحيها فأحاطت بكل جدار الرقبة(١٢١).

وإلى جـانب القنينة المشار إليـها بمتـحف المتروبوليـتان هناك قنـينة ثانية وكـوب صغير تذكرنا زخـارفهما النبـاتية بالزخارف التى كـانت منتشرة خلال القـرن (٨هـ/ ١٤م)، وقد نجح الزجاجون المصريون والسوريون فى هاتين التحفـتين وفى غيرهما - كما يقول ديماند - فى التوفـيق بين القيم الزخـرفية والتـعبيرات الواقـعية التـى تبدو فى رسوم الطيـور المحلقة ونحوها(١٢٢).

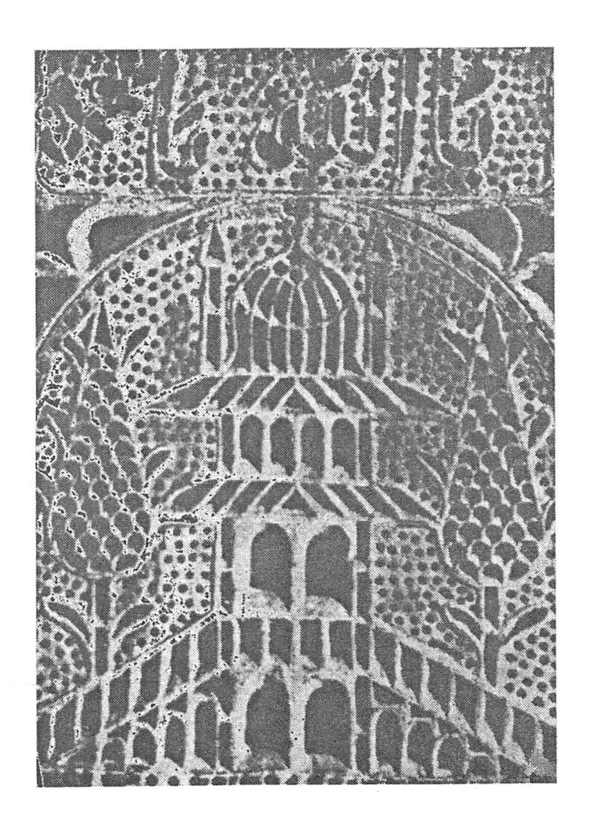
٣/٣ - الشمسيات والقمريات:

كـانت الشمـسيـات والقـمريات أو النوافـذ الزجاجيـة الملونة هى آخر المجـالات التى استخدم فيـها الزجاج الإسلامى خلال العصر المملوكى بكثـرة ملحوظة، وكان الزجاج فى تلك الحـالة يقطع إلى أجزاء صـغيرة تجمع بعضـها إلى بعض لـتؤلف فى النهـاية الشكل الزخـرفى المطلوب، والذى كـان غالبـا مـا يتألف من أشـجـار تحيط بهـا عناصـر هندسيـة وكتابات عربية (شكل ٣٩)، وقد استـخدمت الإطارات المعدنية أول الأمر لشد هذه القطع الزجاجية بعـضها إلى بعض، ثم تطور الحال بعد ذلك واستخـدمت الإطارات الجصية بدلا منها، واعتبـارا من القرن (٧هـ/ ١٣م) اتسعت أحجام هذه الشمـسيات لتمكن الصانع من تنفيذ عناصره الفنية المطلوبة بطريقة سهلة ومريحة من ناحية، ولكى تساعد على الإكثار من الضوء الهـادىء داخل المبنى من ناحية أخرى حـتى تتيح لنفس القائم فيـه هدوءا واطمئنانا وتزيد من بهجة ناظريه رونقا وجمالا(١٢٣).

أما فى العصـر العثمانى فقد تغير الحال بالنسبة لفنون الزجاج والبللور تمامـا، واستغنى العثمانيون فيها بالاستيراد عن التصنيع، واكـتفوا بما كان يأتيهم من البندقية ومنطقة بوهيميا التشيكيـة، وانحصر معظمه فى الدوارق والسـلاطين والكؤوس، وازدان بالزخارف البارزة أو المدهونة، ولم تبـدأ صناعة الزجاج الـعثمـانية إلا فى القـرن (١٣هـ/ ١٩م)، وكان أول

المصانع التى أنشئت لهذا الغرض فى منطقة بيكوز (Bykos) على الساحل الآسيوى للبوسفور على يد محمد دادا أحد الدراويش الذين أتقنوا صناعة الزجاج، وأنتج هذا المصنع أنواع التحف الزجاجية المختلفة ولاسيما قوارير ماء الورد التى عملت من الزجاج الأبيض المعتم وزينت بماء الذهب وعرفت باسم بيكوز اقتباسا من اسم المنطقة التى أنشىء فيها المصنع.

ولعل من أجمل التحف الزجاجية العثمانية تلك المجموعة من الأوانى ذات الأشكال المختلفة التى عملت من الزجاج الحليبى اللون وزينت بألوان متعددة، وفى متحف طوبقا بوسراى باستنابول ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أمثلة جميلة من زجاج بوهيميا الذى كان يصنع للخلفاء والأمراء والأغنياء يتجلى فيها جمال الأشكال وروعة الزخارف(١٢٤).



شكل٣٩ ـ شمسية أوقمرية من الجص المعشق بالزجاج الملون فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧ ـ ٨هـ/ ١٣ ـ ١٤م)

الفصل الثالث

طرق زخرفة التحف
الزجاجية الإسلامية

طرق زخرفة التحف الزجاجية الإسلامية

أفادتنا المصادر والمراجع العربية والأجنبية أن الزجاجين المسلمين كانوا قد استخدموا العديد من الطرق الفنية لزخرفة ما أنتجوه من الأوانى والتحف الزجاجية المختلفة، وأن هذه الطرق الفنية كانت قد اشتملت - كما أسلفنا - على ما كان معروفا فى مصر وسورية والعراق وإيران وغيرها من الأقطار التى فتحها العرب، كما اشتملت على ما ابتكروه لأول مرة فى تاريخ هذه الصناعة مما لم يكن معروفا من قبل، ويمكن القول أن ما عرفته صناعة الزجاج الإسلامى من طرق زخرفية تنحصر فى تسع طرق رئيسية هى طريقة الأسلاك الحلزونية البارزة، وطريقة خلايا النحل، وطريقة الزخارف المختومة، وطريقة الزخرفة بالمنقاش، وطريقة الأقراص والأسلاك المضافة المضغوطة، وطريقة الزخرفة بالمشط، طريقة الزخرفة المحفورة باليد أو بالدولاب (العجلة)، وطريقة الزخرفة المحزوزة، وطريقة التمويه بالمينا، وفيما يلى عرض موجز لكل واحدة من هذه الطرق.

١ - طريقة الأسلاك الحلزونية البارزة: (Applied spiral glass lines)

زين أقدم ما وصلنا من التحف الزجاجية الإسلامية المبكرة - فيما عدا الصنج والموازين - بواسطة لف أسلاك حلزونية بارزة حول رقبة القنينة أو القارورة قبل أن يبرد الزجاج، فتصبح هذه الزخرفة ذات الخيوط الحلزونية الرفيعة البارزة جزءا لا يتجزأ من التحفة، وترجع هذه المجموعة إلى ما بين القرنين (٢ -٣هـ/ ٨ - ٩م)[١٢٥].

٢ - طريقة خلايا النحل (Honey comb)

استخدمت هذه الطريقة فى تزيين بعض التحف الزجاجية الأخرى التى ترجع إلى نفس الفترة التاريخية المبكرة فيما بين القرنين (٢ - ٣هـ/ ٨ - ٩م)، وكانت زخارفها عبارة عن أشكال فنية تشبه خلايا النحل، إضافة إلى كتابات كوفية وعناصر نباتية ذات وريدات تذكرنا بأسلوب زخارف سامرا فى الحفر على الجص خلال القرن (٣هـ/ ٩م) والذى عرف عند مؤرخى الفنون الإسلامية بالحفر المائل أو المشطوف (slant cut)[١٢٦].

٣ - طريقة الزخارف المختومة (Stamped decorations)

حليت المجموعة الثالثة من الأوانى الزجاجية الإسلامية المبكرة بزخارف مختومة تتكون عناصرها الزخرفية عادة من جامات دائرية تضم فى داخلها أشكال وريدات صغيرة ورسوم حيوانية وكتابات كوفية كانت تنقش على بدن الآنية الزجاجية قبل أن تجف بواسطة أختام دائرية، وترجع هذه المجموعة إلى ما بين القرنين (٢ ـ٥هـ/ ٨ ـ ١١م)[١٢٧].

٤ - طريقة الزخرفة بالمنقاش (Pinching iron decorations)

زينت المجموعة الرابعة من التحف الزجاجية الإسلامية بواسطة آلة تعرف بالمنقاش أو الملقاط الحديدى (Pinching iron)، وانحصرت غالبية زخارفها ـ التى كانت تنقش أيضا فى بدن الآنية الزجاجية وهى لينة ـ فى أشكال هندسية بسيطة ورسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة أحيانا، علاوة على عناصر نباتية وكتابية أحيانا أخرى، وترجع تحف هذه بالمجموعة التى عثر على معظمها فى مصر إلى ما بين القرنين (٢ ـ ٥هـ/ ٨ ـ ١١م)[١٢٨].

٥ - طريقة الأقراص والأسلاك المضافة المضغوطة

(Applied and pierced glass lines)

شاعت هذه الطريقة الزخرفية فى سورية بوجه خاص وانحصرت عناصرها الفنية فى وريدات وخيوط مضافة كانت تعمل بواسطة أسلاك زجاجية ملونة تضغط على سطح الإناء فتنتج عنها خطوط متموجة ملونة، وقد عرف هذا الأسلوب الزخرفى فى مصر خلال العصر الرومانى، وكانت الحليات المضافة المضغوطة فيه عبارة عن خطوط متعرجة أو أشرطة متموجة أو وريدات صغيرة أو نقط بلون الإناء الأصلى أحيانا أو باللون الأزرق فى معظم الأحيان.

غير أن الصناع السوريين كانوا قد اعتادوا عمل هذه الخيوط باللون الأبيض إذا ما كان الإناء بلون أزرق أو رمادى منجنيزى، وجاءت معظم قطع هذا النوع من سورية وأمكن إرجاعها إلى بداية العصر الإسلامى فيما بين القرنين (١ ـ ٥هـ/ ٧ ـ ١١م)[١٢٩].

٦ - طريقة الزخرفة المضافة بالمشط (Applied decorations by comb)

هناك مجموعة سادسة من القوارير والأكواب والسلاطين ذات لون أرجوانى فاتح غالبا

زينت بزخارف مضافة من خيوط بيضاء متعرجة تشبه تعريقات المرمر بلون الإناء الأصلى، وكانت هذه الخيوط الزجاجية تسحب وهى ساخنة بآلة تشبه المشط (Comb) فتتكون منها أشكال عديدة مختلفة مثل أسنان المنشار أو ضلوع السمك ونحو ذلك، وغالبا ما نسبت هذه القطع خطأ إلى العصر الرومانى رغم أنها تتميز بسمك عجينتها وبلونها الأرجوانى الفاتح غالبا وبخيوطها الزجاجية البارزة نوعا(١٣٠).

٧ - طريقة الزخرفة المحفورة باليد أو بالدولاب (العجلة):

(Engraved decorations by hand or wheel)

من الأساليب الفنية القديمة التى شاعت فى زخرفة الزجاج الإسلامى عامة فيما بين القرنين (٣ - ٧هـ/ ٩ - ١٣م) أسلوب النقش أو الحفر إما باليد أو بواسطة الدولاب (العجلة)، وكانت الزخارف فى هذه الطريقة تنحت أو تقطع أو تحز فى جدار الإناء بعد أن يبرد الزجاج، ومنها قطع كانت تتألف من طبقتين زجاجيتين أولاهما خارجية زرقاء وثانيتهما داخلية بيضاء، وقد اعتاد الزجاجون - طبقا لهذه الطريقة - أن ينحتوا الزخارف فى الطبقة الخارجية الزرقاء حتى تصل فى عمقها إلى سطح الطبقة الداخلية البيضاء فتظهر الكتابة والأشكال الحيوانية - التى شكلت العنصر الرئيسى فى زخارفها - وكأنها محددة بخطوط زرقاء بارزة على أرضية بيضاء.

وما وجد فى مصر وسورية من قوارير وأباريق من هذا النوع الزجاجى بسيط فى زخارفه التى لا تزيد على أشرطة أفقية وخطوط متموجة، ولم يقتصر حفر هذه الزخارف بواسطة اليد أو العجلة فى زجاج العصر الإسلامى المبكر على الأشكال البسيطة المشار إليها، بل لقد عثر فى مصر والعراق وإيران على أمثلة زجاجية تزينها زخارف متفاوتة البروز قوامها رسوم من الأزهار والحيوانات، كما عثر فى سامرا على قطع من الزجاج البللورى النقى ترجع إلى القرن (٣هـ/ ٩م) وتزينها زخارف محفورة حفرا غائرا اعتبرها مؤرخو الفنون الإسلامية - لما اشتهرت به العراق فى صناعة الزجاج المحفور أو المقطوع - مصدرا فنيا لما انتجته مصر من هذا النوع خلال العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥-٦هـ/ ١١ - ١٢م)(١٣١).

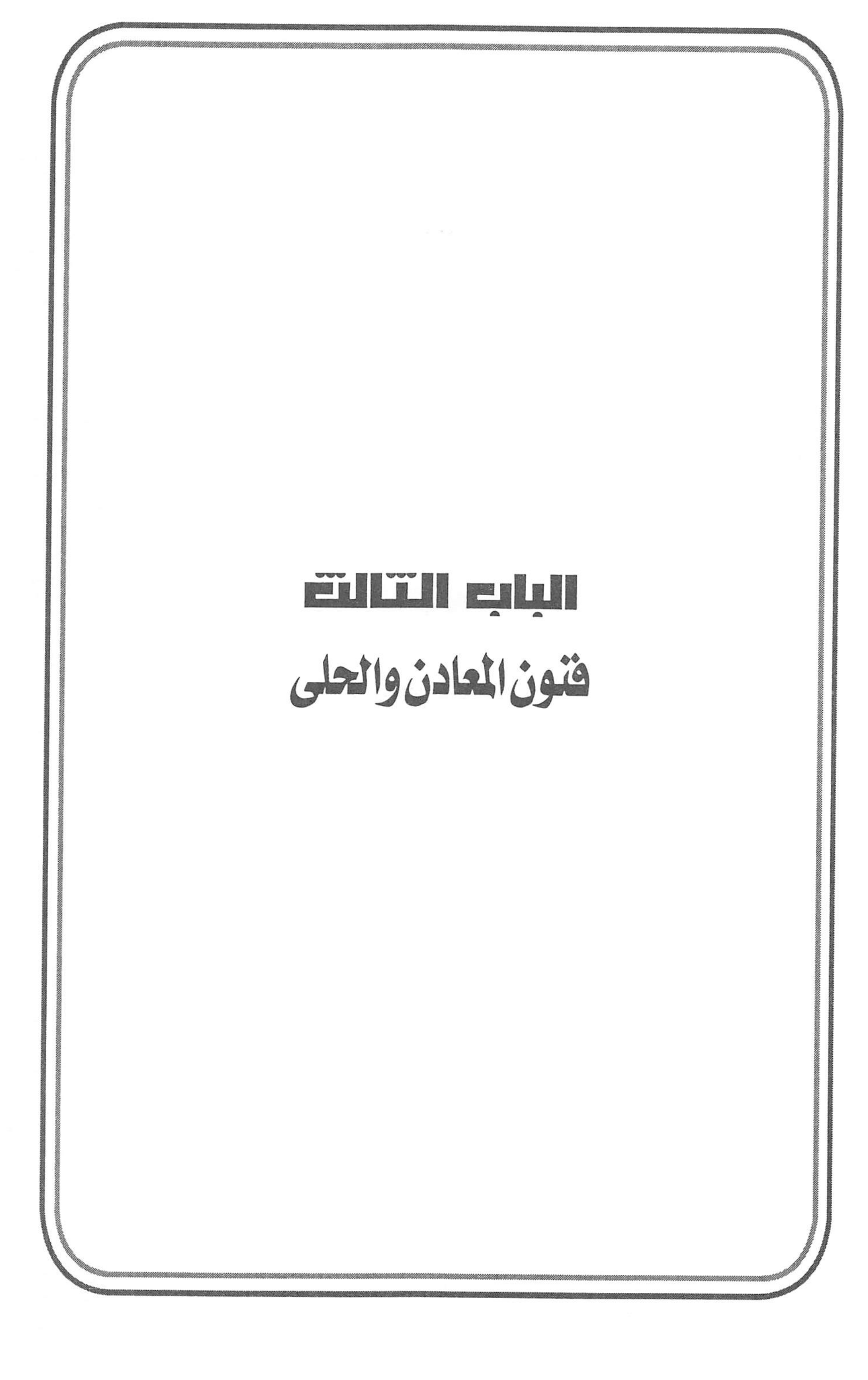
٨ - طريقة الزخرفة المحزوزة (Incised decorations)

زخرفت المجموعة الثامنة من الزجاج الإسلامى - التى انحصرت فى عدد كبير من

القوارير الصغيرة ذات الأبدان المنشورية الرقيقة التى كانت تستخدم فى حفظ العطور ـ بواسطة تحزيزات أفقية ورأسية متقاطعة تكون بتقاطعها أشكالا كرؤوس الأضراس، وقد صنعت هذه القوارير فيما بين القرنين (٢ ـ ٣هـ/ ٨ ـ ٩م) من الزجاج المخلوط بالرصاص الذى أكسبها لونا مائلا إلى الزرقة أو الخضرة[١٣٢].

٩ - طريقة التمويه بالمينا (Enamelled glass)

لاشك أن أهم ما أبدعه صناع الزجاج فى كل من مصر وسورية خلال العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ ـ ٦هـ/ ١١ ـ ١٢م) هو زخرفة هذا الزجاج برسوم تشبه البريق المعدنى على الخزف عرفت بطريقة التمويه بالمينا، وهى مادة زجاجية ملونة رسمت بها الزخارف المختلفة على بدن التحف الزجاجية على عدة مراحل فنية كانت تبدأ عادة بقيام الفنانين برسم الخطوط الخارجية للعناصر الزخرفية فى المساحات الكبيرة بواسطة الريشة أو الفرشاة، ثم تحرق الآنية الزجاجية فى الفرن للمرة الأولى، يلى ذلك تحديد موضوع الرسم باللون الأحمر، ثم يطلى هذا الموضوع بالمينا ذات الألوان التى كانت تختلف باختلاف عناصر الزخرفة، ثم يثبت طلاء هذه المينا فى الفرن للمرة الثانية، ومن الجدير بالذكر أن طلاء المينا نصف الشفاف كان يتكون من ذائب الرصاص، ثم يلون بالأكاسيد المعدنية المختلفة ليعطى اللون المطلوب، فالأخضر من أوكسيد النحاس والأحمر من أوكسيد الحديد والأبيض المعتم من أوكسيد القصدير والأصفر من حامض الأنتيمون والأزرق من مسحوق اللازورد (Lapis lazuli) مع زجاج عديم اللون[١٣٣].



الباب الثالث

فنون المعادن والحلى

الباب الثالث

فنون المعادن والحلى

يشتمل الحديث فى هذا الباب عن فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية على ثلاثة فصول يختص أولها بمقدمة تمهيدية تتضمن تاريخ إهتداء الإنسان إلى معرفة هذه المعادن واستخلاصها وسبكها ومجالات استخدامها فى العصور القديمة، والتطور الهائل الذى أحدثه فى صناعاتها خلال العصور التاريخية التالية، وموقف الإسلام من استخدام الأوانى المصنوعة من الذهب الخالص أو الفضة الخالصة وأثره على هذه الصناعة، ويختص ثانيها بفنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية عبر العصور طبقا للتقسيم التالى:

١ ـ فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١ ـ ٣ هـ/ ٧ ـ ٩م).

٢ ـ فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الفاطمى والأيوبى فيما بين القرنين (٤ ـ ٧هـ/ ١٠ ـ ١٣م).

٣ ـ فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ ـ ١٢هـ/ ١٣ ـ ١٨م).

ويختص ثالثها بطرق صناعة وزخرفة التحف المعدنية التى مارسها الصناع المسلمون طوال العصور الإسلامية المشار إليها متبعين فى بعضها كل ما ورثوه من أسرار فنونها عن صناعها المحليين فى الأقطار التى فتحها الله عليهم ومبتكرين فى بعضها الآخر ما لم يكن معروفا فيها من قبلهم.

الفصل الأول

مقدمة فى فنون المعادن والحلى

الفصل الأول

مقدمة فى فنون المعادن والحلى

عرف الإنسان المعادن المختلفة منذ العصور القديمة وعلم طريقة استخراجها من باطن الأرض، وكيفية استخلاصها مما علق بها من الشوائب، ثم اهتدى بعد ذلك إلى تكوين معادن جديدة بالسبك فسبك البرونز من النحاس الأحمر والزنك (القصدير)، وسبك الفولاذ من الحديد المخلوط ببعض المواد الأخرى، واستخدم هذه المعادن أول الأمر فى صنع بعض الأسلحة البسيطة اللازمة للدفاع عن نفسه، ثم ما لبث أن صنع منها شتى الآلات المعدنية التى سهلت عليه حياته.

وكان النحاس هو أول ما عرف من المعادن فى مصر القديمة حيث عثر على بقايا فرن أثرى فى شبه جزيرة سيناء كان يستخدمه المصريون القدماء لاستخلاص النحاس الذى صنعوا منه المثاقب والدبابيس والأساور والخواتم والأباريق والطسوت والتماثيل ورؤوس الحراب وغير ذلك، ولعل فيما وجد فى مقبرة الملكة حتب حرس - التى ترجع إلى الأسرة الرابعة - من التحف النحاسية الرائعة، وما وجد من آثار الملك بيبى الثانى - أحد ملوك الأسرة السادسة - من مخلفات معدنية أهمها تمثاله الشهير الذى يعد أقدم تمثال معدنى عرفه التاريخ، وما وجد فى بعض الآثار الفرعوية من صفائح النحاس الرقيقة التى كانوا يغشون بها الأبواب الخشبية عن طريق تثبيتها بمسامير نحاسية أيضا، وما وجد فى بعضها الآخر من تحف برونزية عديدة تشهد بها مخلفات مقابرهم التى لاتزال محفوظة فى المتحف المصرى بالقاهرة وفى كثير من المتاحف الأجنبية، لعل فى ذلك كله ما يشهد على عظمة المصرى القديم فيما وصل إليه من فنون الصناعات المعدنية المختلفة التي قامت بالنسبة للتحف النحاسية على الطرق والتشكيل، بينما قامت بالنسبة للتحف البرونزية على الصهر والصب فى قوالب حجرية[١٣٤].

كذلك فقد عرف المصرى القديم معدن الذهب واستخدمه بكثرة هائلة فى صناعة الأساور والخواتم ونحوها من أنواع الحلى، كما استخدمه فى عمل الصفائح الرقيقة التى

غشى بها بعض التوابيت واستخدم فى تثبيتها مسامير من الذهب أيضا، ولعل فيما وصل إلينا من أساور ذهبية ترجع إلى عصر الأسرة الأولى، وصفائح ذهبية تغشى تابوتا يرجع إلى عصر الأسرة الثالثة، وتحف ذهبية من مقبرة الملكة حتب حرس التى ترجع إلى عصر الأسرة الرابعة، ورأس صقر ذهبى يرجع إلى عصر الأسرة السادسة، إضافة إلى الثروة الذهبية الهائلة التى عثر عليها فى مقبرة الملك توت عنخ آمون التى ترجع إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة، لعل فى ذلك كله ما يؤكد ثراء الحضارة المصرية القديمة ووصول صناع التحف المعدنية فيها إلى أسمى مراتب الكمال والجمال[١٣٥].

أما الفضة فكانت فى العصر الفرعونى ـ نظرا لقلتها وعدم توفرها ـ أندر من الذهب وأثمن منه، وقد صنع منها المصرى القديم ـ بواسطة الطرق ـ صفائح رقيقة استخدمها فى تزيين التحف المصنوعة من الخشب[١٣٦].

واستمرت هذه الصناعة فى العصور اليونانية والرومانية والبيزنطية، وعملت التحف المعدنية المختلفة من الذهب والفضة والبرونز وغيره مما لايزال محفوظا فى المتحف اليونانى الرومانى بالأسكندرية ومنها رأس برونزية للامبراطور هادريان (١١٧ ـ ١٣٨م) عثر عليها فى دندرة بمحافظة قنا تمثله بشعر مجعد وعينان مطعمتان ولحية خفيفة وشارب، ومنها مجموعة من الأكاليل الصناعية الجنائزية المصنوعة من البرونز[١٣٧].

ومن هذه التحف المعدنية اليونانية الرومانية فى متحف الأسكندرية أيضا تمثال من الفضة بدون الرأس والذراعين والساقين للإلهة فينوس إلهة الحب والجمال، يرجع تاريخه إلى ما بين القرنين الثانى والثالث قبل الميلاد، وكأس من الفضة المذهبة تزينه نقوش تمثل جنى العنب وعصره لصنع النبيذ، ويقوم بهذا العمل أطفال مجنحون منهم من يقوم بقطفه ومنهم من يقوم بعصره بالأقدام، ومنهم من يتلقاه فى أوان يسرع بتقديمها للإله ديونيسوس إله الخمر، يضاف إلى ذلك كله مجموعة من الحلى الذهبية ممثلة فى عقود وخواتم وتمائم ترجع إلى عصور مختلفة، ورقائق ذهبية عثر عليها فى كوم الشقافة وهى تغطى مومياء سيدة، ومجموعة من العملات الذهبية والفضية ترجع إلى العصور اليونانية والرومانية والبيزنطية، ومجموعة ودائع أساس معبد حربو قراط بمنطقة السيرابيوم (عمود السوارى) وهى مصنوعة من الذهب والفضة والبرونز وغيرها[١٣٨].

وورث الأقباط فنون الصناعات المعدنية وأسرارها عن العصرين الفرعونى والبيزنطى، وعملوا من المعادن المختلفة العديد من التحف الفنية التى لم يصل إلينا منها للأسف إلا القليل، لأن المعادن ولاسيما النفيس منها كالذهب والفضة ونحوهما كانت غالبا ما تصهر ويعاد استخدامها لأغراض أخرى مما أفقد تاريخ الفنون كثيرا من حلقات التطور التي حدثت فيها من الناحيتين الصناعية والزخرفية(١٣٩).

وعلى الرغم من ذلك فإن المتحف القبطى بمصر القديمة يزخر بمجموعة غنية من التحف الذهبية والفضية والنحاسية والبرونزية والحديدية التى ترجع إلى عصور مختلفة فيما بين القرنين الثالث والتاسع عشر الميلاديين، وتنقسم هذه التحف المعدنية القبطية إلى ثلاثة أقسام رئيسية أولها دينى يتمثل فى صلبان ومباخر وأجراس وصنج ودفوف وصناديق أناجيل ونحوها من الأدوات الخاصة بالطقوس الكنسية، وثانيها دنيوى يتمثل فى الأوعية والطسوت والقدور والطاسات والأطباق وأدوات الزراعة وأدوات الزينة من المكاحل والعقود والأقراط والأساور وغيرها، وثالثها طبى يتمثل فى العديد من أدوات الجراحة وصناعة الأدوية والعقاقير وغيرها مما يصعب تأريخ معظمه باستثناء القليل الذى يشتمل على كتابات مؤرخة ولاسيما فى صناديق الأناجيل ومجموعة الأقصر الفضية الخاصة بأبرام أسقف أرمنت التى ترجع إلى سنة (٦٠٠م)(١٤٠).

أما فى العصر الإسلامى فإن ما وصلنا من تحف معدنية مبكرة يقل كثيرا عما وصلنا من تحف عصور ما قبل الإسلام، ولعل ذلك يرجع إلى عدة أسباب منها أن طرق الدفن الإسلامية كانت قد اختلفت عن طرق الدفن فى الحضارات القديمة التى وجدت مقابر موتاها عامرة بما كان يستعمله المتوفى فى حياته الدنيوية، ومنها إقدام اللصوص على صهر ما كان يصل إلى أيديهم من التحف المعدنية الثمينة وتحويلها إلى سبائك من الذهب أو الفضة لإخفاء جرائمهم من ناحية وإعادة استخدامها فى أغراض جديدة من ناحية أخرى، ومنها تحريم الإسلام ـ كما أسلفنا ـ لاستخدام الأوانى الذهبية والفضية فى المأكل والمشرب والوضوء ونحو ذلك من استخدامات الحياة اليومية المختلفة.

وعلى الرغم من أن القرآن الكريم لم يرد فيه نص صريح يحرم استخدام المسلمين لأوانى الذهب والفضة فى حياتهم الدنيوية، وأن ما ورد فى آيات المصحف الشريف خاصا بهذا الشأن إنما يشير إلى أن هذه الأوانى هى بعض متاع المتقين فى الجنة كما جاء فى قوله

تعالى: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ﴾(١٤١)، وفى قوله عز من قائل ﴿وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِآنِيَةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِير﴾(١٤٢)، فإن الأحاديث النبوية الشريفة قد نصت صراحة على هذا التحريم ـ كما أسلفنا ـ فى قول النبى ﷺ «لا تلبسوا الحرير ولا الديباج ولاتشربوا فى آنية الذهب والفضة ولا تأكلوا فى صحافها فإنها لهم فى الدنيا ولنا فى الآخر»(١٤٣) وقوله فى حديث آخر «الذى يشرب فى إناء الفضة إنما يجرجر فى بطنه نار جهنم»(١٤٤).

وقد انعقد إجماع الفقهاء على تحريم الأوانى المصنوعة من الذهب الخالص أو من الفضة الخالصة فى حمل الطعام والشراب وماء الغسل والوضوء ونحو ذلك، وكان هذا التحريم - فى غالب الظن - سببا فى اهتداء الخزاف المسلم إلى ابتكار البريق المعدنى الذى استطاع أن يعطى للأوانى الخزفية به بريق الذهب والفضة، كما كان سببا فى ابتكار التذهيب أو التمويه الذى جعل للأوانى الزجاجية نفس البريق، وطريقة تكفيت الأوانى النحاسية بأسلاك رفيعة من الذهب أو الفضة أو منهما معا(١٤٥).

ومهما يكن من أمر فإن هذا التحريم لم يمنع من وصول الكثير من التحف المعدنية إلينا باستثناء ما يرجع منها إلى صدر الإسلام المبكر، لأن ما وصلنا من تحف العصور الإسلامية التالية مما وجدت غالبيته فى المساجد والمدارس والمقابر والمزارات وغيرها من الأبنية الأثرية، وما وجد بعضه متوارثا من السلف إلى الخلف ليس بالقليل، ولعل فيما يحتفظ به متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الأجنبة والمجموعات الخاصة من أوان معدنية رائعة التكوين والتشكيل، بالغة الدقة فى النقش والتزيين مما استخدمت فيه المعادن المختلفة ولاسيما النحاس والبرونز والذهب والفضة وغيرها مما سيأتى الحديث عنه بالتفصيل فى الفصل الثانى من هذا الباب خير شاهد على ما وصلت إليه صناعة المعادن والحلى الإسلامية من ازدهار قل أن نجد له مثيلا فى عصر تاريخى آخر.

الفصل الثانى

فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية عبر العصور

فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية عبر العصور

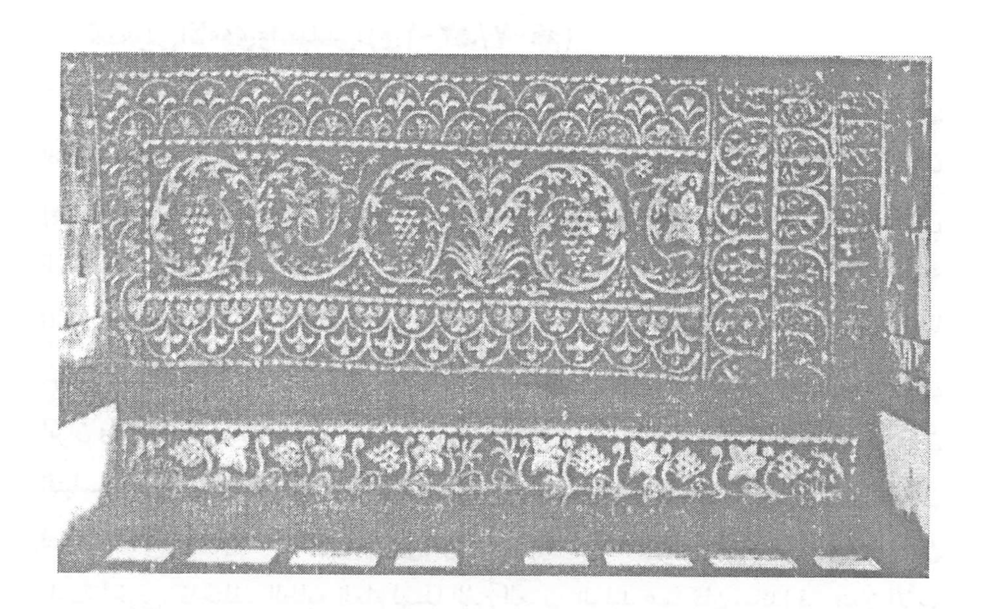
عرفنا فى مقدمة هذا الباب أن الحديث عن فنون المعادن والحلى المصرية عبر العصور الإسلامية سوف يشتمل على ثلاث نقاط رئيسية تختص أولاها بفنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١ ـ٣هـ/ ٧ ـ ٩م) وتختص ثانيتها بفنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الفاطمى والأيوبى فيما بين القرنين (٤ ـ ٧هـ/ ١٠ ـ ١٣م)، وتختص ثالثتها بفنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ ـ ١٢هـ/ ١٣ ـ ١٨م)، وفيما يلى عرض موجز لكل عصر من هذه العصور.

١ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الأموى والعباسى: (ق ١ - ٣هـ/ ٧ - ٩م)

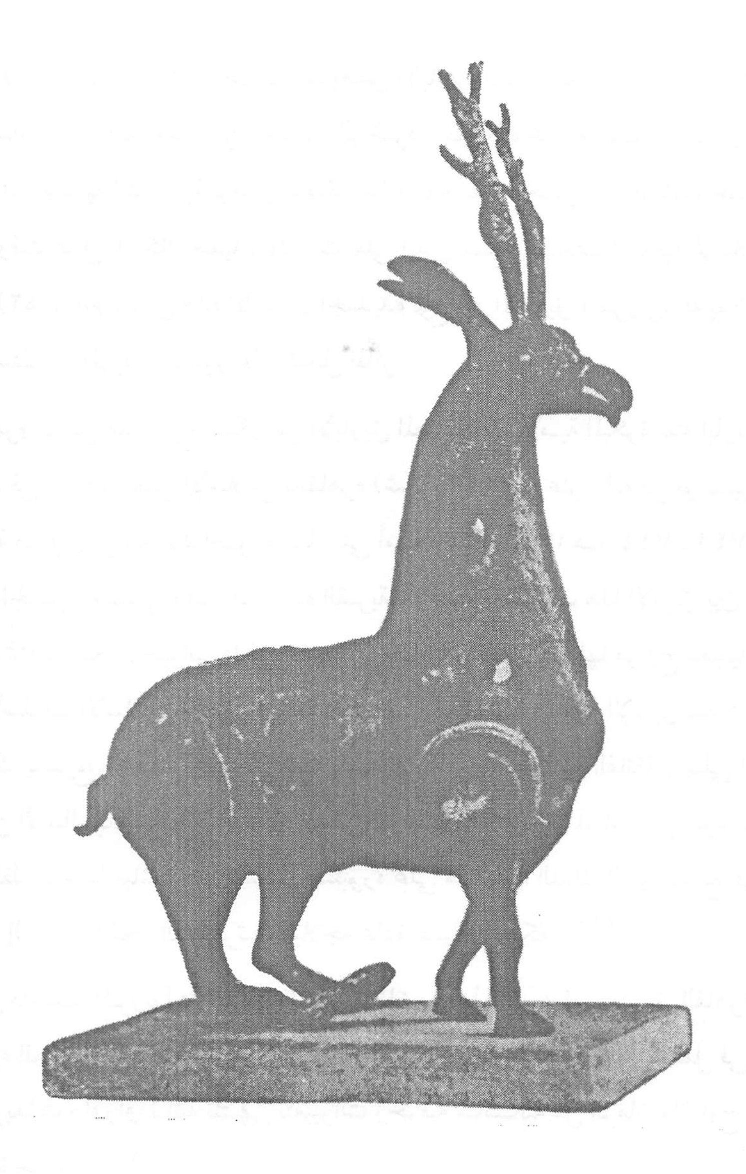
من المعروف أن نشأة الفن الإسلامى كانت قد بدأت فى أوائل حكم بنى أمية فى النصف الثانى من القرن الأول الهجرى (النصف الثانى من القرن السابع الميلادى)، وأن إهتمام الأمويين بكافة فروع الفنون الثابتة والمنقولة كان فى واقع الأمر هو أول محاولة فى العصر الإسلامى للوصول إلى طراز فنى عربى جديد، وأن هذا الطراز كانت قد التقت فيه تأثيرات فنية ساسانية وبيزنطية، ولهذا كان الفن الأموى والعباسى عند مؤرخى الفنون فنا مركبا اقتبس عناصره الزخرفية من الفنون التى كانت سائدة فى البلاد التى فتحها العرب فى إيران والعراق وشمال أفريقية والشام ومصر وغيرها، ولكن اقتباسه فى هذا الصدد لم يكن اقتباسا تلقائيا مطابقا، وإنما كان اقتباس المحور والمعدل والمضيف ليناسب الشكل النهائى لطرازه الفنى الجديد مع الذوق العربى من ناحية، ومع ما فرضته العقيدة الإسلامية من ناحية أخرى، فاختلف الطابع العام لهذا الفن العربى الوليد عما كان سائدا فى فنون الأمم التى سبقته، رغم أنها كانت مصدرا لاقتباساته، ونجح الأمويون فى نشر خصائص مدرستهم الفنية على سائر الأقاليم الإسلامية التابعة لهم ولاسيما فى مصر والعراق، وكان

من أهم المعادن التى استخدمها الصناع حينذاك النحاس والبرونز والحديد والذهب والفضة.

ولعل من أهم ما يوضح اقتباس صناع المعادن فى العصر الأموى من الفنون السابقة عليهم هو ما نجده فى الأشرطة البرونزية الموجودة فوق الروابط الخشبية الكائنة فى المثمن الداخلى لقبة الصخرة فى القدس الشريف، والتى يتضح فيها الاقتباس من الزخارف البيزنطية بشكل ظاهر (شكل٤٠)، وما نجده فى التحف المعدنية الإسلامية المبكرة ولاسيما الأباريق التى يتجلى فيها الاقتباس من الفنون الساسانية حتى أنها كثيرا ما نسبت خطأ إلى العصر الساسانى نظرا لما يزينها من مناظر صيد وموضوعات آدمية وحيوانية ذات طابع ساسانى خالص، ولذلك كانت التحف البرونزية التى صنعت فى بداية العصر الإسلامى قد اشتلمت على بعض التماثيل الآدمية، وعلى مباخر على هيئة حيوانات وطيور عرفت عند الأوروبيين باسم أكوامانيلا (Aquamanilla) (شكل ٤١) وتبدو التقاليد الساسانية واضحة فى هذه المباخر حتى أنها نسبت فى أكثر الأحيان إلى عصر ما قبل الإسلام(١٤٦).



شكل٤٠ ـ أشرطة برونزية مزخرفة فوق الروابط الخشبية بقبة الصخرة توضح الاقتباس من الزخارف البيزنطية فى القرن (١هـ/ ٧م)



شكل٤١ ـ تمثال أيل من البرونز فى متحف ميونخ مما عرف عند الأوربيين باسم أكوامانيلا
ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٤ ـ ٦هـ/ ١٠ ـ ١٢م)

وكانت الأوانى المعدنية البويهية قد مثلت ـ بشكلها التقليدى وزخارفها المعروفة ـ حلقة الإتصال بين الطراز الساسانى القديم والطراز الإسلامى الجديد الذى ظهر فى إيران، وتأثرت به التحف المعدنية الإسلامية المبكرة فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين

القرنين (١ ـ ٣هـ/ ٧ ـ ٩م)، حيث نجد بعض الأباريق البرونزية التى ترجع إلى عصر ما قبل الساسانيين وقد خلت من العناصر الزخرفية تماما، ونجد بعضها الآخر وقد زينت أشكاله الساسانية التقليدية بزخارف منقوشة أو محفورة حفرا بارزا، كما نجد بعضها الثالث وقد عمل بأشكال جديدة تطورت على أيدى صناع التحف المعدنية الإسلامية فى القرن (٢هـ/ ٨م)، ومن هذه الأشكال الجديدة نوع من الأباريق البرونزية له بدن كروى ورقبة اسطوانية طويلة وصنبور على شكل طائر.

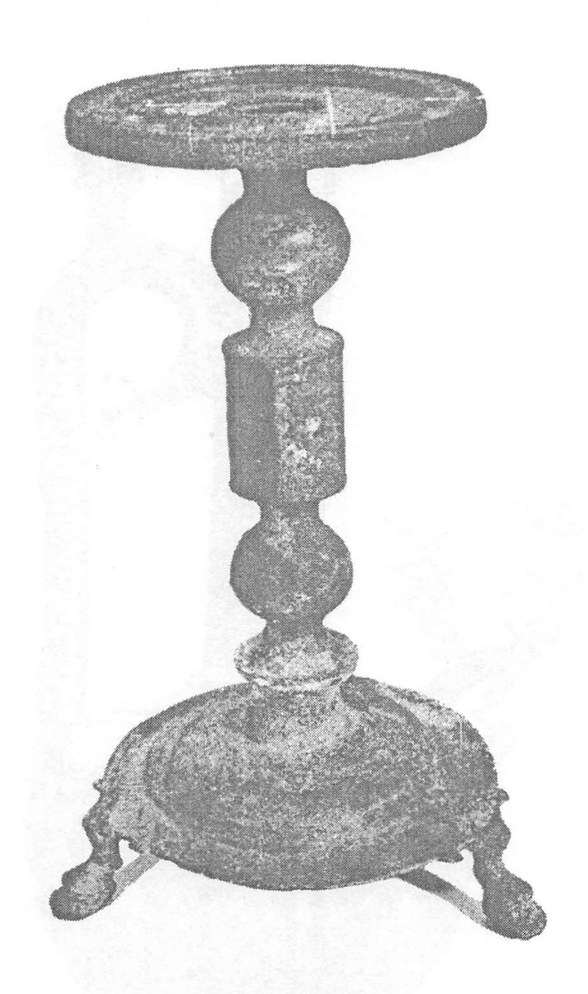
والمعروف من هذا النوع المبتكر من الأباريق المعدنية الإسلامية المبكرة ستة أباريق أهمها محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (شكل ٤٢) وقد عثر عليه فى بوصير بالفيوم عند تربة مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية (١٢٧ ـ ١٣٢هـ/ ٧٤٤ ـ ٧٤٩م) الذى لاحقه الجيش العباسى وقتله عند هذه القرية ، وتجمع زخارف هذا الأبريق بين وحدات منقوشة تمثلها أشكال حيوانية داخل عقود، ووحدات محفورة تمثلها مراوح نخيلية حفرت طبقا للأسلوب الإسلامى المتطور فى القرن (٢هـ/ ٨م)، أما صنبور الإبريق فقد عمل على هيئة ديك يصيح، وجسم تجسيما رائعا يدل على المهارة الصناعية الفائقة وعلى الإقتباس المبهر من الأساليب الساسانية، ويرى البعض أن استخدام الإبريق أساسا للوضوء كان ـ فى غالب الظن ـ سببا مباشرا فى تشكيل صنبوره على هيئة هذا الديك الذى يصيح فى إشارة واضحة إلى آذان الفجر الذى يرتبط انبلاجه عادة بصياح الديكة(١٤٧).

وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك إبريق ثان من هذا النوع شبيه بإبريق القاهرة يشتمل فى الجزء العلوى من رقبته على زخارف مفرغة من أشجار النخيل، كما يشتمل فى المقبض على تفريعات وأوراق نباتية تنتهى بتعبيرات زخرفية ساسانية من الرمان والمراوح النخيلية المحفورة حفرا بارزا(١٤٨).

أما أهم التحف المعدنية المصرية الإسلامية المبكرة فى القسم الإسلامى بمتحف برلين فهى عبارة عن شمعدان برونزى (شكل ٤٣) يتألف من قاعدة دائرية ذات أربعة أرجل وبدن أسطوانى أعلاه وأسفله شكلان كمثريان، وترجع أهمية هذا الشمعدان إلى أن أعمدة العمارة الإسلامية كانت ـ على ما يبدو ـ قد اقتبست من بدنه شكلها المعمارى الذى تميزت به فيما بعد .



شكل٤٢ ـ إبريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية فى القرن (١ ـ ٢هـ/ ٧ ـ٨م)

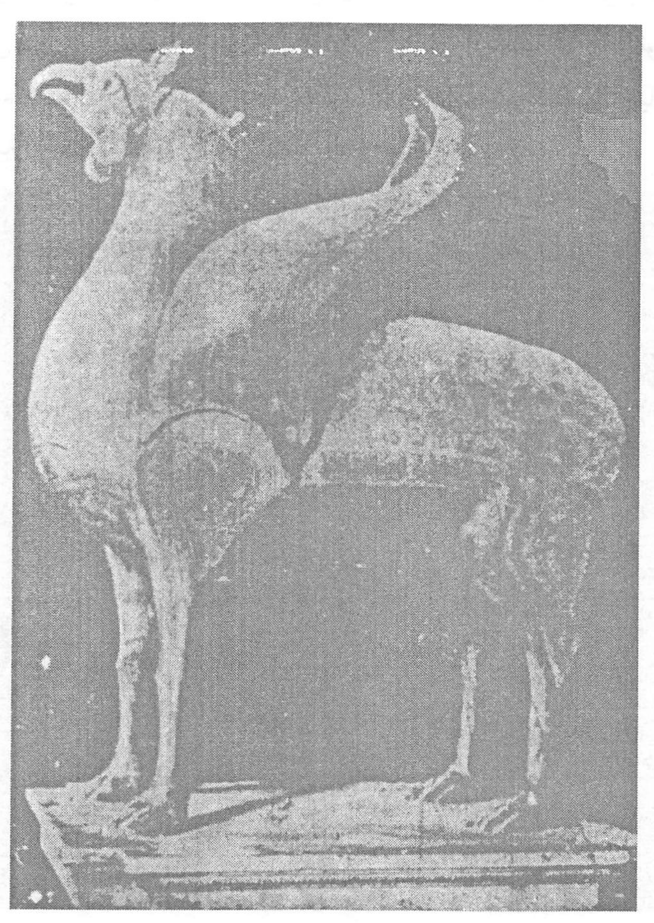


شكل٤٣ ـ شمعدان برونزى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ ـ ٦هـ/ ١١ ـ ١٢م)

٢ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين الفاطمى والأيوبى: (ق٤ - ٧هـ/ ١٠ - ١٣م)

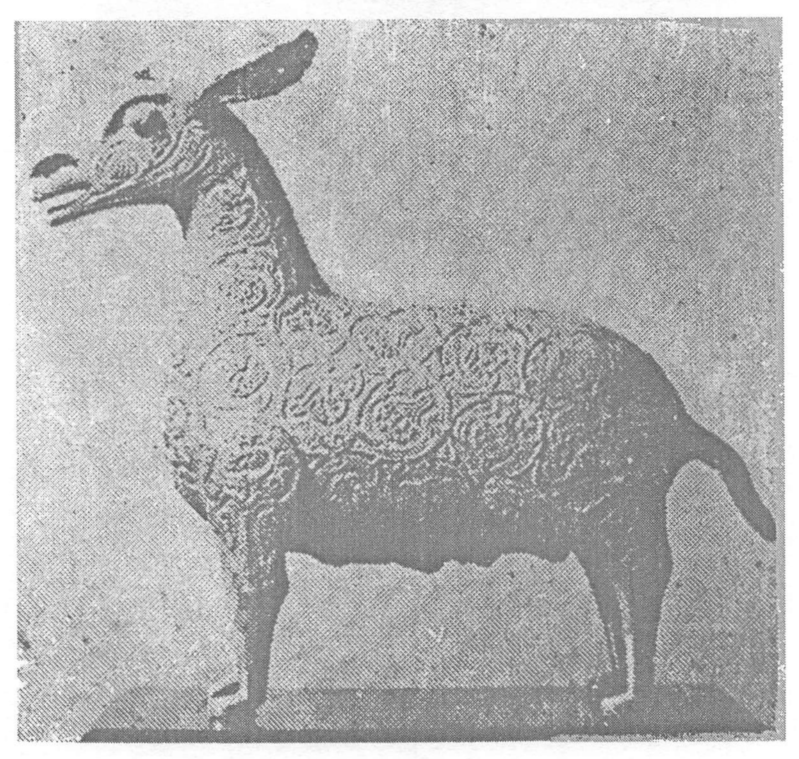
أبدع صناع المعادن من المصريين خلال العصر الفاطمى فى إنتاج التحف المعدنية المختلفة التى استخدمت فى أغراض الحياة اليومية مثل الأباريق والطسوت والشمعدانات والأوانى والصوانى والمقلمات ونحوها، كما برعوا فى تشكيل بعضها على هيئة تماثيل

حيوانية تشبه مثيلاتها فى إيران وبلاد ما بين النهرين خلال العصر الساسانى وبداية العصر الإسلامى، ومن أهم هذه التماثيل الحيوانية شهرة على الإطلاق عقاب (نسر) برونزى لايزال قائما عند مدخل مقبرة مدينة بيزا فى إيطانيا يقال أنه جلب إليها من مصر على يد عمورى ملك بيت المقدس بين سنتى (٥٥٩ ـ ٥٦٩هـ/ ١١٦٢ ـ ١١٧٣م)، وأنه كان جزءا من نافورة فاطمية، ولهذا العقاب رأس طائر وجسم أسد مجنح مغطى بريش على شكل قشر السمك، (شكل ٤٤) تزين وسطه زخارف منقوشة تصور سباعا وصقورا وكتابات كوفية دعائية[١٤٩].



شكل٤٤ ـ تمثال عقاب أو نسر من البرونز عند مدخل مقبرة مدينة بيزا فى إيطاليا ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ/ ١٢م)

ومنها عدد آخر من التماثيل البرونزية الصغيرة التى يحتفظ بها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الأوروبية، وأهمها فى متحف الفن الإسلامى أسد له ذيل مجدول ينتهى برأس حيوان، كان فى غالب الظن جزءا من فسقية، وظبى تزين جلده رسوم نباتية، وأرنب يتميز بالحركة والواقعية، (شكل ٤٥) أما ما يوجد منها فى المتاحف الأوروبية فأهمه طاووس فى متحف اللوفر فى باريس له مقبض مجوف ينتهى برأس نسر، وآيل فى المتحف البافارى بميونخ تزين بدنه زخارف نباتية وكتابات كوفية، وتتميز هذه التماثيل الفاطمية بدقة النقش التى كانت واحدة من أهم سمات الزخارف التى عملت فى هذا العصر بشكل عام، ويغلب على الظن أن الصليبيين كانوا قد نقلوا بعض نماذج هذه التماثيل إلى أوروبا، وصنع الغربيون على منوالها التحف المعدنية التى أطلقوا عليها ـ كما أسلفنا ـ اسم «أكوا مانيلا» وكانت تزود ـ نظرا لاستخدامها فى معظم الأحيان كأجزاء من نوافير ـ بثقبين أحدهما لدخول الماء والآخر لخروجه(١٥٠).



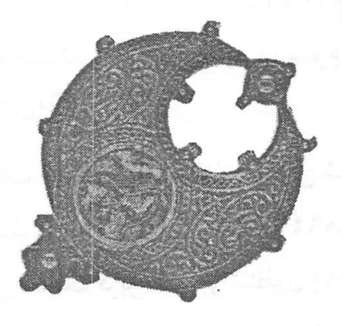
شكل٤٥ ـ تمثال ظبى من البرونز فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٤ ـ ٦هـ/ ١٠ ـ ١٢م)

ومما ينسب إلى العصر الفاطمى من التحف المعدنية أيضا بعض الشماعد المحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وتزينها زخارف نباتية وكتابات كوفية عبارة عن عبارات دعائية، ومنها بعض الهاونات والصوانى المحفوظة فى متحف برلين وتزينها - بالحفر الدقيق - زخارف نباتية وكتابات كوفية وأشكال طيور، إضافة إلى ما يوجد منها فى المتحف القبطى بمصر القديمة من الصوانى والصحون المعدنية ذات النقوش المسيحية نظرا لما عرف عن هذا العصر من تسامح دينى(١٥١).

أما الحلى الفاطمية التى وصلتنا فهى فى حكم النادر نسبيا، وأهم أمثلتها المعروفة من الدلايات والخواتم والأقراط الذهبية والفضية مما عثر عليه فى أطلال الفسطاط وفى بعض المواقع الأثرية الأخرى لايزال محفوظا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف بناكى فى أثينا ومتحف المتروبوليتان فى نيويورك (شكل ٤٦)، وقد زينت هذه الحلى بالمينا المتعددة الألوان وذات الفصوص المنطقة بالذهب، وكانت رغم ندرتها من أبدع ما عرفته صناعة المعادن والحلى الفاطمية فى مصر، ولعل هذه النفائس كانت هى عين السبب الذى جعل المؤرخين وعلى رأسهم المقريزى يسهبون فى وصف كنوز القصور الفاطمية التى كانت تزخر بالعديد من هذه الروائع الفنية المختلفة(١٥٢).

ومن الجدير بالذكر أن الفنان المصرى كان قد صاغ بعض الأقراط التى عملت فى العصر الفاطمى على هيئة أهلة استمدها من التاج الساسانى، وزخرف حلى هذا العصر أحيانا ببعض الزخارف المستوحاة من فنون الشرق القديم، علاوة على ما ابتكره فيها من زخارف مفرغة من الأسلاك الذهبية الممتدة والمجدولة التى تشبه الدانتلا، وما طعمها به من أحجار الفيروز، وما زينها فيه بالمينا المتعددة الألوان(١٥٣).





شكل٤٦ - حلى من الذهب المموه بالمينا والفضة المذهبة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ - ٦هـ/ ١١ - ١٢م)

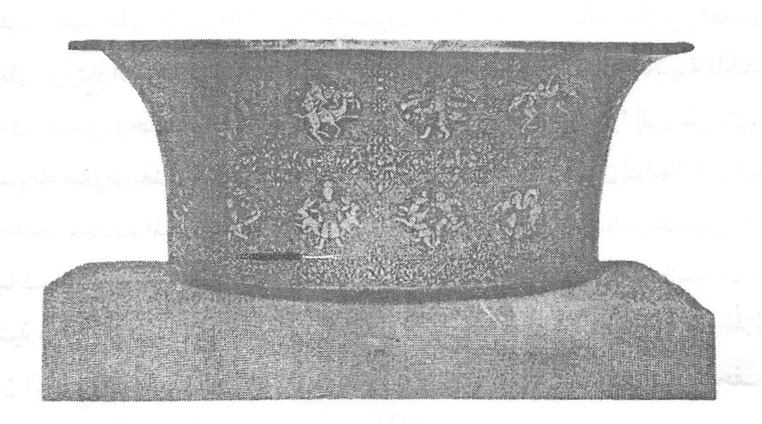
أما فى العصر الأيوبى فكان من نتيجة سقوط بغداد على يد المغول سنة (٦٥٥هـ/ ١٢٥٧م) أن هاجر كثير من صناع التحف المعدنية بالموصل - التى كانت من أهم مراكز هذه الصناعة فى العراق - إلى مصر وسوريا للعمل فى خدمة أمراء بنى أيوب بالقاهرة ودمشق وحلب، ولاشك أن هؤلاء الصناع كانوا قد نقلوا معهم إلى المدن المشار إليها أساليب مدرسة الموصل الفنية حتى تعذر فى كثير من الأحيان إرجاع التحفة المعدنية التى صنعت فى القرن (٧هـ/ ١٣م) إلى بلد معين من هذه البلدان ما لم يكن عليها نص كتابى يحدد نسبتها ومكان صناعتها[١٥٤].

وفى متحف اللوفر فى باريس إبريق من النحاس المكفت بالفضة عمل للسلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب صاحب حلب ودمشق سنة (٦٥٧هـ/ ١٢٥٩م) على يد أحد فنانى الموصل، (شكل ٤٧)، وإناء من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان الأيوبى الملك العادل أبى بكر الثانى يرجع تاريخه إلى القرن (٧هـ/ ١٣م) وتزينه أشكال آدمية وحيوانية وبعض العناصر النباتية والهندسية التقليدية (شكل ٤٨)، وينسب إلى هذا العصر الأيوبى أيضا عدد من الأوانى المعدنية التى عملت لبعض سلاطين بنى أيوب وعليها زخارف ذات موضوعات فنية مسيحية كرسم البشارة والمسيح والعذراء والعشاء الأخير ونحو ذلك مما يرجع السبب فى وجوده على هذه التحف الأيوبية إلى تسامح سلاطين هذه الدولة ولاسيما سلاطين دمشق الذين حالفوا مملكة بيت المقدس الصليبية مدة من الزمن[١٥٥] (شكل ٤٩)، ومن هذه المجموعة طست من النحاس المكفت بالفضة محفوظ فى بروكسل تزينه كتابة عربية تشتمل على اسم الصالح نجم الدين أيوب صاحب مصر والشام سنة (٦٣٨ - ٦٤٧هـ/ ١٢٤٠ - ١٢٤٩م)، إضافة إلى أشرطة أخرى من الزخارف الآدمية والحيوانية تصور مناظر صيد ورسوم أشخاص يمارسون لعبة الصولجان تحيط برؤوسهم هالات[١٥٦].

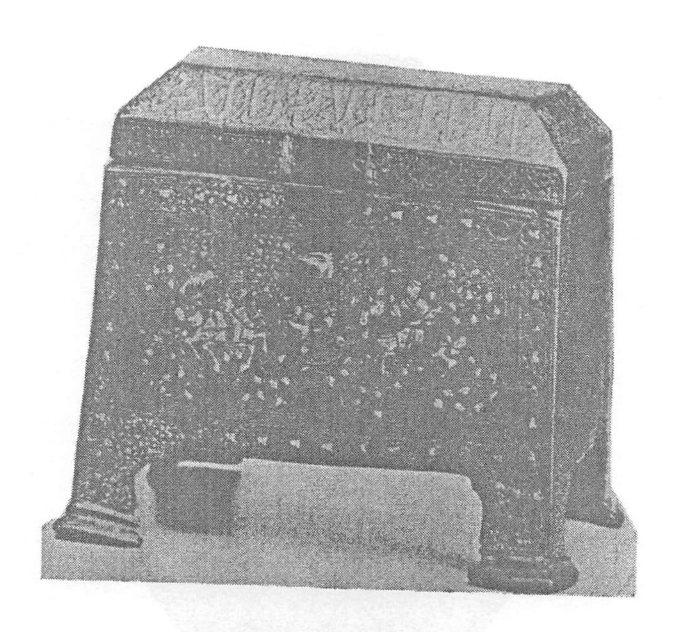
وفى متحف الفنون الزخرفية فى باريس شمعدان معدنى عليه اسم صانعه داوود بن سلامة الموصلى وتاريخ صناعته سنة (٦٤٦هـ/ ١٢٤٨م) تزينه موضوعات زخرفية مسيحية، وفى متحف فرير للفن بواشنطون إناء معدنى تزينه مناظر من حياة السيد المسيح وصور القديسين والمحاربين، علاوة على بعض الزخارف التقليدية التى نراها على الأوانى والتحف الإسلامية المعاصرة[١٥٧].



شكل٤٧ ـ آنية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم الملك الناصر يوسف صاحب حلب ودمشق فى القرن (٧هـ/ ١٣م)



شكل٤٨ ـ إناء من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم الملك العادل أبى بكر الثانى فى القرن (٧ هـ/ ١٣م)



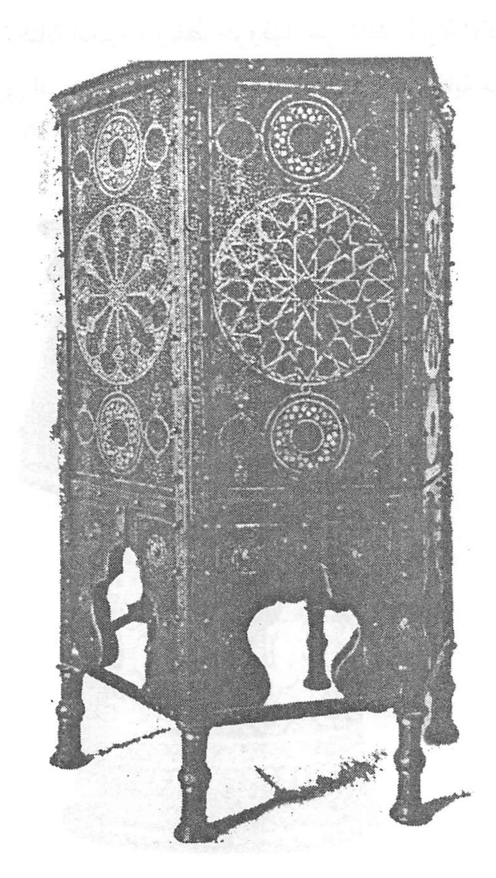
شكل٤٩ ـ صندوق من البرونز المكفت بالفضة فى متحف برلين تزينه موضوعات زخرفية مسيحية ينسب إلى مصر أو الشام فى العصر الأيوبى خلال القرن (٧هـ/ ١٣م)

٣ - فنون المعادن والحلى المصرية الإسلامية فى العصرين المملوكى والعثمانى: (ق٧ - ١٢هـ/ ١٣ - ١٨م)

شهدت الصناعات المعدنية المصرية والسورية خلال حكم المماليك أزهى عصور الرقى والازدهار، وأنتج الصناع فى هذا العصر أمثلة رائعة من التحف النحاسية المكفتة التى صنعت فى دمشق وحلب والقاهرة بأيدى صناع الموصل الذين جاءوا إلى كل منها ـ كما أسلفنا ـ بعد سقوط بغداد على يد المغول، ثم بأيدى الصناع المحليين لهذه البلاد فيما بعد، وتمثلت هذه التحف المعدنية فى الكراسى والصناديق والشماعد والتنانير والثريات والمقلمات والزهريات والقماقم والألواح النحاسية، وبلغت فنون هذه التحف المعدنية المملوكية ذروة جودتها وجمالها فى النصف الأول من القرن (٨هـ/ ١٤م) خلال عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون، لاسيما وأن كثيرا مما وصل إلينا من هذه التحف يحمل اسم هذا السلطان أو اسم أحد رجال حاشيته(١٥٨).

ومن روائع هذا العصر التى لاتزال محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كرسى

عشاء من نحاس أصفر ذو شكل منشورى مسدس باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون يعد آية من آيات الإبداع الفنى لما فيه من الزخارف الرائعة المخرمة والمكفتة بالذهب والفضة، وتشتمل هذه الزخارف على جامات دائرية بداخلها رسوم بطات صغيرة، كما تشتمل على كتابات ذات حروف متداخلة مدببة فى أعلاها كأسنة الرماح تحمل ألقاب السلطان، إضافة إلى كتابة أخرى تحمل اسم صانعه الأستاذ محمد بن سنقر البغدادى السنانى المعروف بابن المعلم وتاريخ صناعته سنة (٧٢٨هـ/ ١٣٢٧م)، والواقع أن هذا الكرسى يعد واحدا من أروع ما أنتجه صناع المعادن فى عصر المماليك لما يتميز به ـ إضافة إلى الزخارف الرائعة المخرمة والمكفتة بالذهب والفضة ـ من إتقان الصنعة وجمال الشكل وتناسب الأجزاء[١٥٩] (شكل ٥٠).



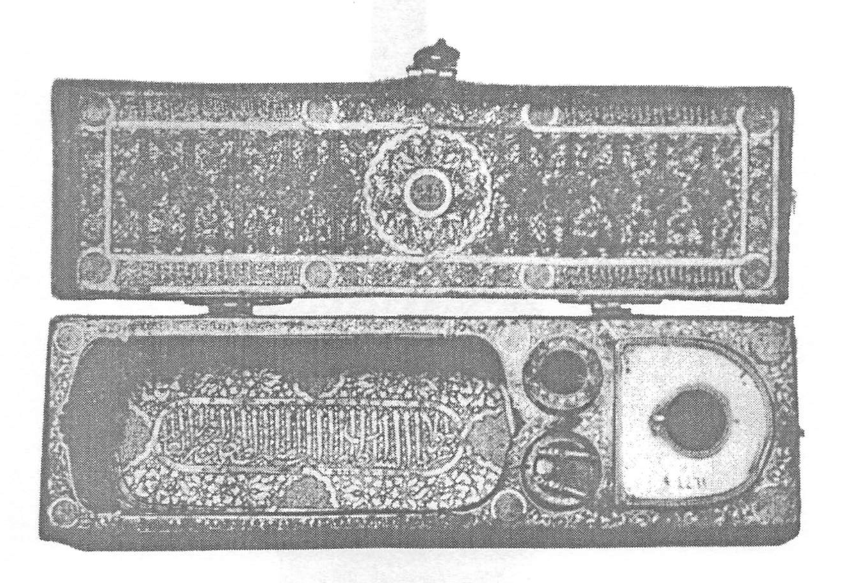
شكل٥٠ ـ كرسى عشاء من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م)

كذلك فإن من أشهر التحف المعدنية المملوكية المكفتة التى ترجع إلى القرن (٧هـ/ ١٣م) فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة باسم الأمير كتبغا عبدالواحد يرجع تاريخها إلى سنة (٦٩٤هـ/ ١٢٩٤م)، وقد زينت هذه الرقبة بشريطين كتابيين أحدهما علوى يشتمل على كتابة نسخية بارزة متداخلة الحروف تفصل بينها جامات دائرية مزينة بزخارف هندسية ، والآخر سفلى تحليه - فى أسلوب فنى رائع - كتابات دعائية ذات نهايات علوية على هيئة رؤوس آدمية تبدو وكأنها تمارس الحياة اليومية، فضلا عن رسم النقط القائمة فوق الحروف على شكل رؤوس حيوانية، وهى ظاهرة فنية بدأت فى الكتابات الأثرية التى ترجع نسبتها إلى إقليم خراسان فى إيران، وكانت لاتكاد ترى إلا على التحف المعدنية الإيرانية فى العصر السلجوقى، ويثبت هذا الأسلوب فى معالجة الكتابة العربية ونقط حروفها على تلك الهيئة الآدمية والحيوانية اتجاه الفنان المسلم - كما يرى البعض - نحو تصوير المحال الذى كان غاية من غاياته فى معالجة رسوم الكائنات الحية[١٦٠]. (شكل ٥١).



شكل٥١ - رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير كتبغا عبد الواحد فى القرن (٧هـ/ ١٣م)

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أيضا مقلمة رائعة من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم السلطان الملك المنصور محمد الذى توفى سنة (٧٦٤هـ/ ١٣٦٣م) وتزينها رسوم مختلفة من الفروع النباتية المورقة والمزهرة والخطوط الهندسية المتشابكة والمتداخلة، علاوة على رسوم بطات صغيرة فى غاية الدقة والإبداع، أما الكتابات المنقوشة على هذه المقلمة فتلعب دورا رئيسيا فى تصميمها الفنى الذى يشتمل على نوعين من الكتابة أحدهما نسخى فى الوسط والآخر كوفى على الغطاء[١٦١] (شكل ٥٢).



شكل٥٢ ـ مقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الملك المنصور محمد فى القرن (٨هـ/ ١٤م)

كذلك فمن مقتنيات هذا المتحف قمقم من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم السلطان الناصر حسن بن الناصر محمد بن المنصور قلاوون الذى تولى السلطنة سنة (٧٤٨هـ/ ١٣٤٧م) وتزينه زخارف نباتية وكتابات نسخية (شكل ٥٣)، وزهرية من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم الأمير طقزتمر الساقى الذى توفى سنة (٧٤٦هـ/ ١٣٤٥م) وعلى بدنها ثلاثة رنوك بكل منها نسر يقف على كأس ناشرا جناحيه، إضافة إلى أشرطة من الزخارف النباتية الرائعة[١٦٢].



شكل٥٣ ـ قمقم من النحاس المكفت بالذهب والفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم السلطان حسن فى القرن (٨هـ/ ١٤م)

وقد تميزت التحف المعدنية المملوكية ببعض الخصائص الفنية الجديدة التى يسرت لمؤرخى الفنون أمر التعرف عليها فى ثقة واطمئنان، ومن أبرز هذه الخصائص ما أضيف إلى زخارفها التقليدية من رسم أزواج من الطيور فى مناطق زخرفية مرتبة داخل معينات، ورسم تعبيرات من الأوراق النباتية ذات الأصول الصينية التى جاءت إلى الشرق الأدنى عن طريق الغزو المغولى مثل نبات عود الصليب ونحوه، وقد شاع استخدام تلك التعبيرات

المورقة ورسوم البطات الطائرة فوق الفروع النباتية حول الرنوك التى كانت تشتمل على ألقاب وأسماء السلاطين والأمراء[١٦٣].

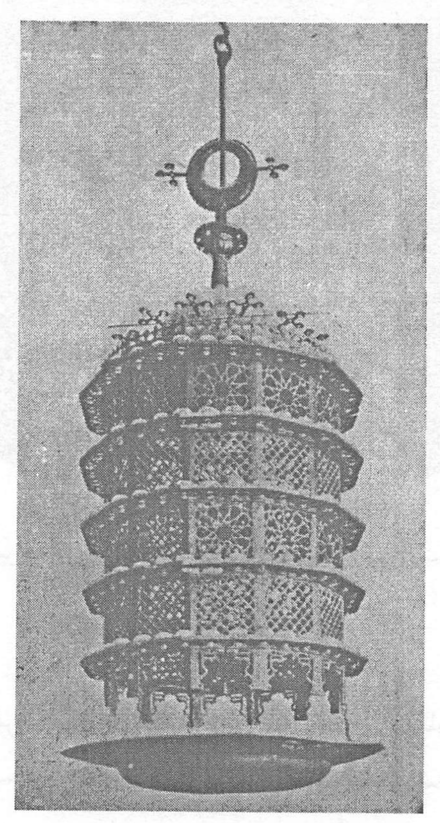
وتتضح الخصائص المملوكية المشار إليها فى ثلاثة صناديق للمصاحف أولها بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير طغاى تمر (شكل ٥٤)، وثانيها بمكتبة الجامع الأزهر وثالثها بمتحف برلين، ومن المعروف أن صناع المعادن فى العصر المملوكى كانوا قد أقبلوا على صناعة صناديق معدنية أو خشبية مغطاة بصفائح نحاسية لحفظ المصحف الشريف كانت تزين بالكتابات والنقوش والفروع النباتية المكفتة بالذهب والفضة[١٦٤].



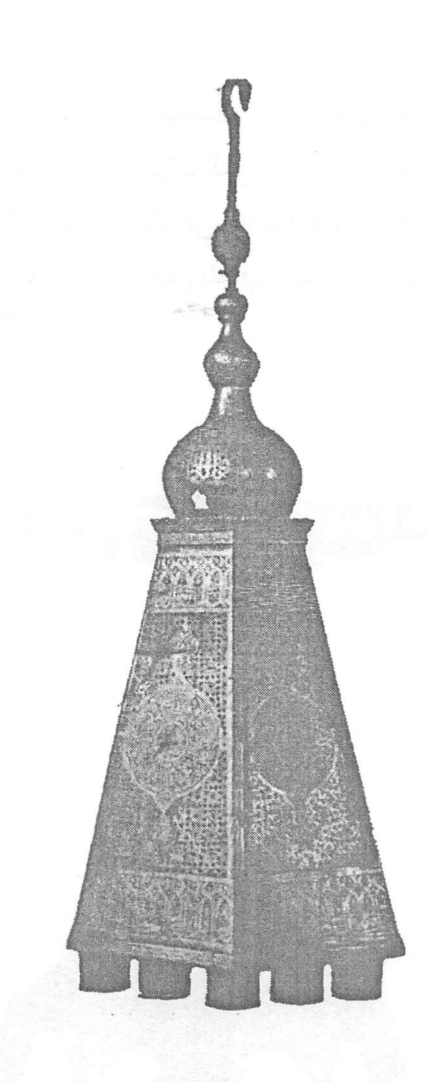
شكل٥٤ ـ صندوق صغير من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير طغاى تمر فيما بين القرنين(٨ ـ ٩هـ/ ١٤ ـ ١٥م)

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من فنون المعادن المملوكية بمجموعة رائعة من التنانير والثريات والشماعد النحاسية التى تحمل أسماء بعض سلاطين وأمراء المماليك، ومن أهم هذه التنانير تنور من نحاس منشورى مثمن يتألف من ثلاث طبقات مخرمة فى أعلاها وفى أسفلها درابزينات بارزة تضم ثقوبا للبزاقات أو القناديل، وفوق هذا التنور قبة

صغيرة يتوجهها هلال، وعليه كتابة باسم السلطان حسن، وقد عثر عليه فى مدرسته الشهيرة التى شيدها سنة (٧٦٤هـ/ ١٣٦٢م) (شكل ٥٥)، ومن الثريات واحدة على شكل هرمى غير كامل لها ستة أوجه وتحتها تسعة عشر كوزا أسطوانيا للقرايات أو أقداح الزيت، وفوقها خوذة، وعلى هذا الثريا كتابة باسم السلطان قايتباى، وقد عثر عليها فى جامع ابنته بالفيوم الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٩٠٥هـ/ ١٤٩٩م) (شكل ٥٦)، ومن الشماعد شمعدان مكفت بالفضة عليه كتابة نسخية تتقاطع سيقان حروفها فيما يشبه أشكال المقصات، وتشير هذه الكتابات إلى أن هذا الشمعدان كان قد صنع فى عصر السلطان قايتباى سنة (٨٨٧هـ/ ١٤٨٢م) ليهدى إلى الحرم النبوى الشريف فى المدينة(١٦٥) (شكل ٥٧).



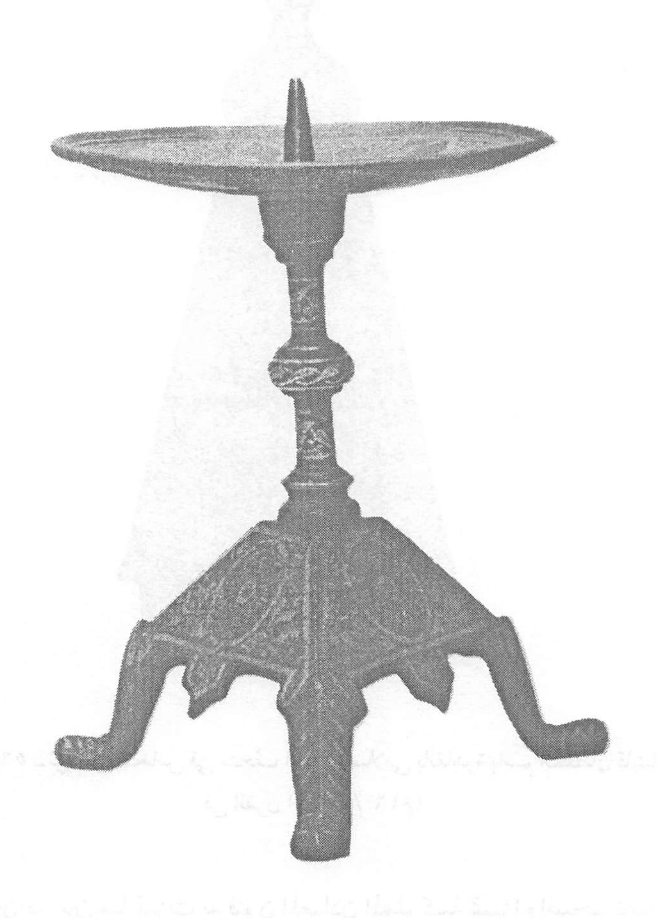
شكل٥٥ ـ تنور من النحاس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
باسم الأمير قوصون فى القرن (٨ هـ/ ١٤م)



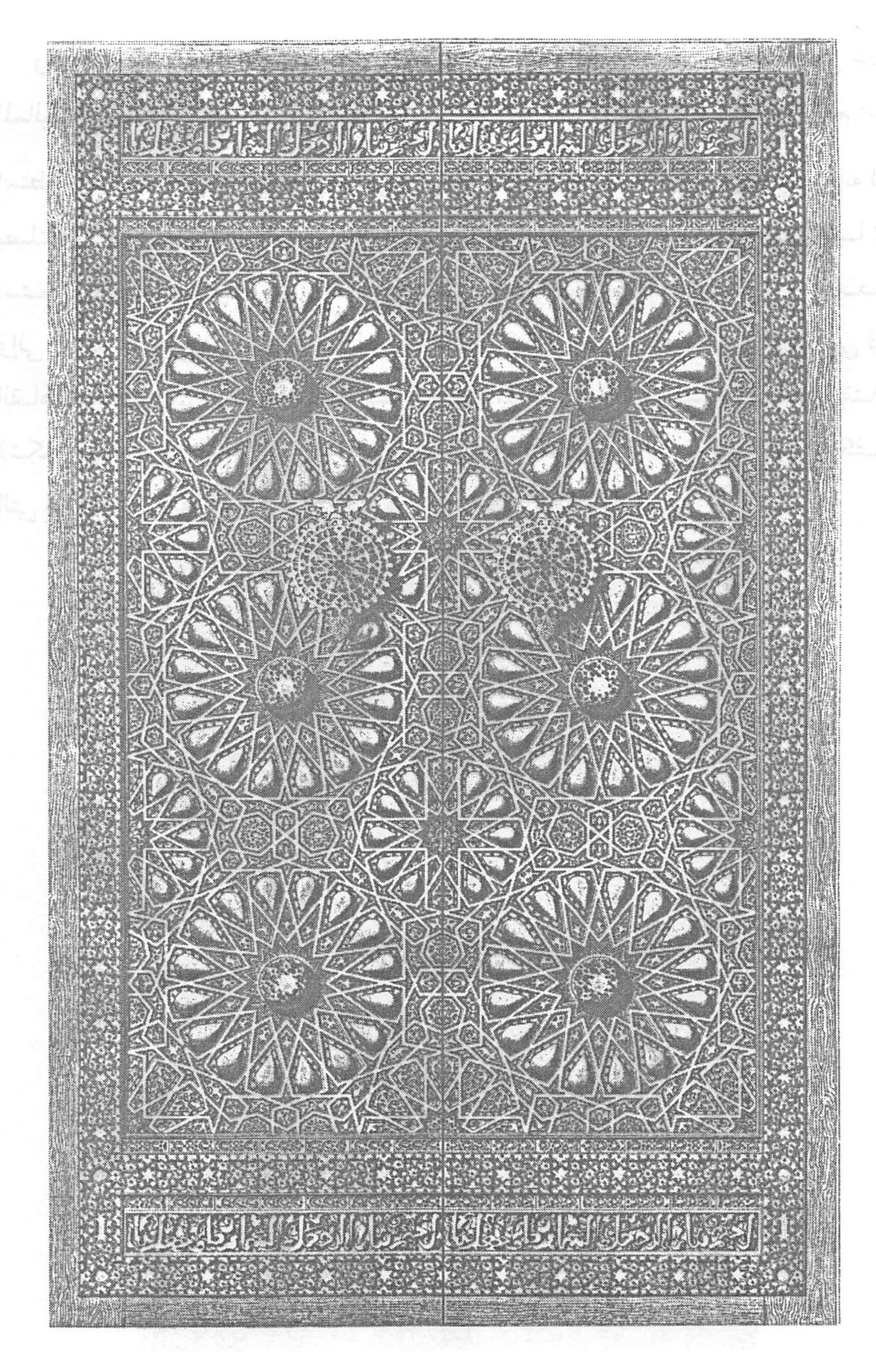
شكل٥٦ ـ ثريا من النحاس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان قايتباى فى القرن (١٠ هـ/ ١٦م)

كذلك فإن من بين ما تميزت به فنون المعادن المملوكية تميزا واضحا تصفيح أبواب العمائر المختلفة بألواح نحاسية رقيقة تزينها زخارف نباتية وهندسية وكتابية، وقد عملت هذه الألواح للزخرفة والتقوية فى آن واحد، ولازال الكثير من هذه الأبواب المصفحة قائما فى عمائر القاهرة المملوكية حتى اليوم، ومنه باب خانقاه بيبرس الجاشنكير التى يرجع

تاريخها إلى سنة (٧٠٦-٧٠٩هـ/ ١٣٠٦ - ١٣١٠م)، وعلى مصراعيه تكفيت بسيط بالفضة، وباب مدرسة القاضى عبدالباسط التى يرجع تاريخها إلى سنة (٨٢٣هـ/ ١٤٢٠م) (شكل ٥٨) وغيرهما من الأبواب التى زينت صفائحها النحاسية بأشكال رائعة من الأطباق النجمية والكتابات العربية، إلى جانب الكثير من الزخارف النباتية المورقة والزخارف الهندسية البسيطة والمركبة والتى بلغ فيها صناع المعادن فى مصر المملوكية قمة الإزدهار وروعة الجمال(١٦٦).

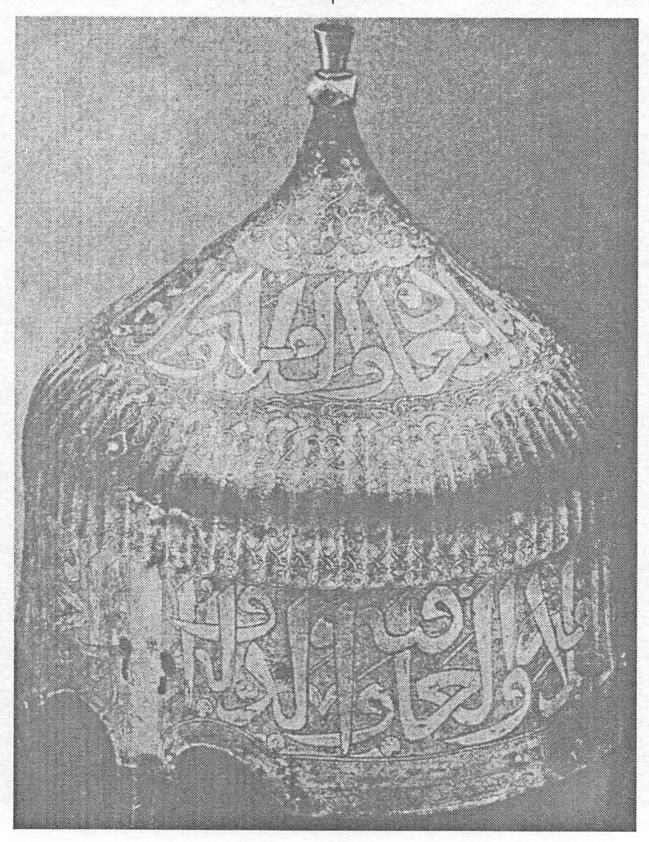


شكل٥٧ - شمعدان من البرونز المكفت بالفضة فى متحف برلين ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فى القرن (٨ هـ/ ١٤م)

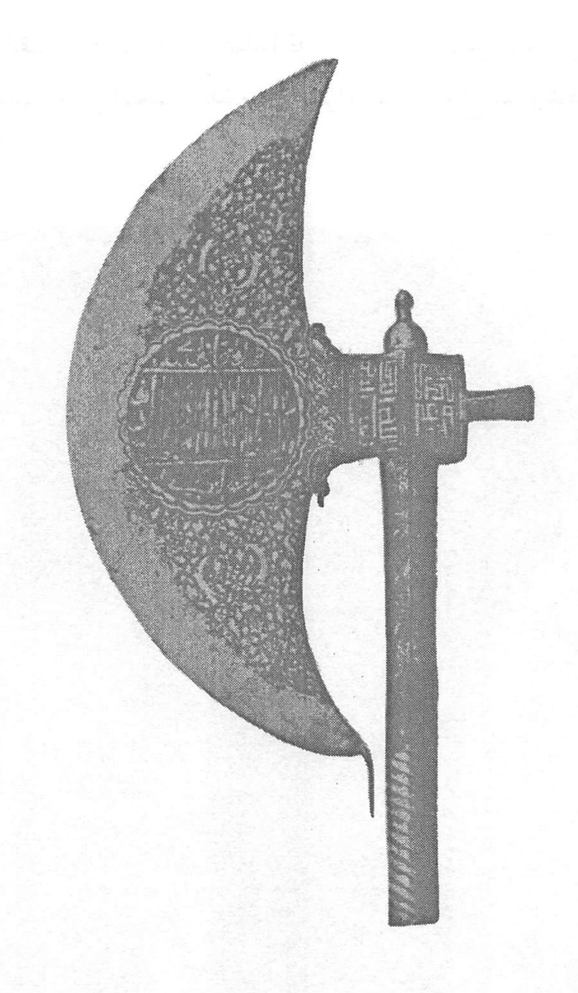


شكل٥٨ ـ باب خشبى مصفح بالنحاس فى جامع المؤيد أصله من مدرسة السلطان حسن فى القرن (٨ هـ/ ١٤م)

ومن المنتجات المعدنية الهامة التى برع فيها صناع المعادن فى مصر وسورية على عهد المماليك أيضا الأسلحة التى عنى بها المسلمون تحقيقا لقوله تعالى: ﴿ وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ ﴾(١٦٧)، ومع ذلك فإنه لم يصلنا من الأسلحة الإسلامية المبكرة للأسف شىء يذكر، ومعظم ما وصلنا منها مما استخدم فيه فن التكفيت على الحديد والصلب إنما يرجع إلى العصر المملوكى فى مصر وإلى العصر المغولى فى إيران، وتحتفظ المتاحف المختلفة ومنها متحف الفن الإسلامى فى القاهرة بالكثير من الأسلحة المملوكية كالخوذات (شكل ٥٩) والسيوف وبلط القتال (شكل ٦٠) والزرد (شكل ٦١) ونحوه، وتتميز هذه الأدوات الحربية بالزخارف المكفتة التى شاع استخدامها كأسلوب فنى فى معظم التحف المعدنية المملوكية(١٦٨).



شكل٥٩ ـ خوذة من الصلب المكفت بالفضة فى المتحف البريطانى بلندن تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٩ هـ/ ١٥م)



شكل ٦٠ ـ بلطة قتال فى متحف فينا باسم الملك الناصر محمد بن قايتباى تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٩ هـ/ ١٥م)

وقد أشار المقريزى فى حديثه عن أسواق القاهرة المملوكية إلى سوق الكفتيين وقال أنه كان يشتمل على عدة حوانيت لعمل الكفت الذى تطعم به أوانى النحاس من الذهب والفضة التى كان لها بديار مصر رواج عظيم، وأنه أدرك من هذا الكفت شيئا لا يبلغ وصفه واصف لكثرته، فلاتكاد تخلو دار بالقاهرة ومصر من عدة قطع من النحاس المكفت، وظل ازدهار التحف المعدنية المكفتة فى هذا السوق حتى حدث التدهور فى هذه الصناعة منذ

النصف الأول من القرن (٩هـ/ ١٥م) عندما قل استعمال الناس للنحاس المكفت وعز وجوده بسبب تصدى بعض التجار عدة سنين لشراء ما كان يباع منه وتنحية الكفت عنه طلبا للفائدة(١٦٩).



شكل٦١ ـ زرد أو قميص قتال فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٩ هـ/ ١٥م)

يضاف إلى كل ما سبق مما أنتجته القاهرة من التحف المعدنية المملوكية أنها كانت قد صنعت خلال القرنين (٧ ـ ٨هـ/ ١٣ ـ ١٤م) لسلاطين بنى رسول فى اليمن (٦٢٦ ـ ٨٥٨هـ/ ١٢٢٩ ـ ١٤٥٤م) الذين كانوا على صلات طيبة بسلاطين المماليك فى مصر ـ

الكثير من التحف المعدنية من المحابر والصوانى والمواقد والشماعد المكفتة بالفضة[١٧٠]، وفى متحف الفنون الزخرفية فى باريس إبريق من النحاس المكفت باسم المظفر يوسف (٦٤٨ـ ٦٩٥هـ ١٢٥٠ ـ ١٢٩٥م) صنعه بالقاهرة على بن حسين بن محمد الموصلى سنة (٦٧٤هـ/ ١٢٧٥م) وتزينه كتابات وزخارف نباتية وهندسية وأشكال آدمية، وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك موقد نادر (شكل ٦٢) عليه اسم السلطان المظفر يوسف تزينه زخارف مملوكية عبارة عن أشكال نباتية وكتابات عربية وشريط من الرسوم الحيوانية تتخلله وريدات خماسية البتلات.



شكل٦٢ ـ موقد من النحاس المطعم بالفضة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك باسم السلطان المظفر يوسف صاحب اليمن من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٧ هـ/ ١٣م)

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة صينية من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان الملك المظفر (الأول) تزينها ست جامعات بداخلها رسوم آدمية يحيط بها شريط من الموسيقيين بينهم زهرة اللؤلؤ (Marguirite) ذات الفصوص الخمس التى تمثل شعار سلاطين بنى رسول الذى نراه على كل ما صنع لهم من تحف أثرية[١٧١]، وفى متحف اللوفرفى باريس نراه على كل ما صنع لهم من تحف أثرية[١٧١]، وفى متحف اللوفر فى

باريس صينية كبيرة من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان على بن داوود أحد سلاطين بنى رسول (٧٣٢ ـ ٧٦٥هـ/ ١٣٢١ ـ ١٣٦٣م) (شكل ٦٣) وتزينها كتابة نسخية تدور فى ثلاثة أشرطة تفصلها جامات دائرية، ومن الجدير بالذكر أن الحروف القائمة فى هذه الكتابة ذات ميل واضح ينتهى عند مركز دائرة الصينية تماما(١٧٢).



شكل٦٣ ـ صينية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم السلطان على بن داوود صاحب اليمن من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨ هـ/ ١٤م)

أما فى العصر العثمانى فليس هناك خلاف على أن العثمانيين كانوا قد عرفوا كل المعادن المشار إليها فى العصر المملوكى، ولكنهم استخدموا بعض هذه المعادن أكثر من غيرها، وفضلوا فى هذا الصدد الإكثار من استخدام الحديد والصلب والإقلال من استخدام

البرونز، كما فضلوا بعض الطرق الزخرفية على بعض تمشيا مع ما فرضه الذوق العثمانى العام، فاستخدموا التخريم والتكفيت والترصيع، ووصلت إلينا أمثلة رائعة مما أنتجوه من تحف معدنية مختلفة زينوها بالكثير من الطرق الزخرفية المملوكية(١٧٣).

وكانت الأسلحة هى أهم وأكثر المنتجات المعدنية العثمانية على الإطلاق، وقد استطاع العثمانيون بمهارتهم فى هذا الصدد أن ينافسوا صناع الأسلحة من المصريين والإيرانيين على السواء، وتحتفظ متاحف أوروبا بالكثير من هذه الأسلحة العثمانية التى غنمها الأوروبيون فى حروبهم العديدة مع العثمانيين، كما يحتفظ متحف طوبقا بوسراى باستانبول بروائع الأسلحة التى خلفها السلاطين والأمراء والوزراء، والناظر إلى بعض هذه الأسلحة العثمانية يستطيع الظن بأنها لم تصنع للاستخدام الحربى وإنما صنعت لكى تحمل فى الحفلات العامة للبلاط العثمانى بسبب زخارفها الكثيرة وأحجارها الكريمة والتأنق الواضح فى صناعتها، مما يرجح الاعتقاد بأنها لم تكن لسفك الدماء وإنما كانت للأبهة والخيلاء(١٧٤).

ولعل من أهم هذه الأسلحة العثمانية فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول سيف السلطان بايزيد الثانى، وهو مصنوع من الصلب وتزينه زخارف نباتية رائعة وكتابات عربية منزلة بالذهب، وخنجر يرجع إلى عصر السلطان سليم الأول، وهو مصنوع من الحديد المرصع بالأحجار الكريمة وتزينه زخارف منزلة بالذهب، وله مقبض من البللور الصخرى وعليه تاريخ صنعه فى سنة (٩٢٠هـ/ ١٥١٤م)، ويعتقد البعض أنه من صناعة إيران وأن السلطان سليم الأول كان قد غنمه فى حربه مع الشاه إسماعيل الصفوى ثم نقشت عليه بعد ذلك عبارات الإشادة بالسلطان سليم الأول، ودبوس له رأس من حجر اليشب ويد من الفضة المذهبة، وفأس ذات نصل على شكل هلال من الفضة المذهبة تزينها زخارف نباتية مخرمة بطراز رومى، وخوذة من الحديد المكفت بالذهب تزينها زخارف نباتية وكتابات عربية لبعض آيات من القرآن الكريم نقرأ منها قوله تعالى ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا ۝١ لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُّسْتَقِيمًا﴾(١٧٥) ومن المعروف أن الخوذة كانت من أهم آلات القتال وكانت تصنع من الحديد أو النحاس بشكل مخروطى وتلبس فوق العمامة لحماية الرأس أثناء المعارك الحربية.

كذلك فمن بين مقتنيات المتحف المشار إليه من الأسلحة العثمانية الدروع التى كانت تصنع من الحديد المكفت بالذهب، وتتكون بالنسبة لدرع الفارس من أربعة أجزاء أولها لحماية الصدر وثانيها لحماية الظهر وثالثها لحماية الجانب الأيمن ورابعها لحماية الجانب الأيسر، وفى كل من هذين الجزأين الأخيرين مكان يخرج منه الذراع، أما بالنسبة لدرع الفرس فكانت تتكون من عدة قطع أهمها ما كان يوضع فوق وجهه لكى يحمى جبهته وأنفه وأذنيه، ومن أحسن أمثلة هذه الدروع فى المتحف المشار إليه ما عرف فى التركية باسم «جهار آينه» أى ذو المرايا الأربع، وهو مبطن بالحرير وغنى بالزخرفة المكفتة بالذهب لبعض نصوص الآيات القرآنية المتعلقة بالجهاد، إلى جانب بعض الزخارف النباتية ولاسيما أزهار اللاله والقرنفل (١٧٦).

ومنها أيضا المطارق والبلط المزدوجة والزرد الذى كان أشبه ما يكون بقميص مصنوع من حلقات متصلة، والبلط المزدوجة والزرد الذى كان أشبه ما يكون بقميص مصنوع من حلقات متصلة تتخللها بعض الصفائح المعدنية المستطيلة التى تزينها الكتابات العربية، وكان من المعتاد أن تكون الحلقات المتصلة المشار إليها من الصلب المنزل بالذهب، وأقدم أمثلة هذا الزرد العثمانى فى المتحف المشار إليه يرجع إلى القرن (٩هـ/ ١٥م).

ولم تقتصر صناعة المعادن فى العصر العثمانى على إنتاج الأسلحة المشار إليها، وإنما كانت هناك منتجات معدنية أخرى ارتبطت بحياة الناس اليومية، وانحصرت فى التحف والأوانى التى صنعت لقصور السلاطين والأمراء والأغنياء من بنى عثمان، وزينت بالعديد من الأساليب الصناعية والزخرفية، يدل على ذلك مما لايزال محفوظا فى متحف الفن الإسلامى باستانبول ثريا من الفضة ذات شكل مثمن فى كل جانب منها سبع قرايات (Oil Lamps)، وتعلوها قبة تزينها زخارف نباتية مخرمة بطراز رومى، إضافة إلى كتابات قرآنية من سورة النور، وتنسب هذه الثريا إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م) وتعد مثلا رائعا لزخرفة التخريم التى ورثها العثمانيون عن سلاجقة الروم، ويدل عليه أيضا مما لا يزال محفوظا فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن إبريقان أحدهما من الفضة المذهبة له صنبور فى وسط البدن وتزينه مراوح نخيلية يرجع إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م) والآخر من الذهب المنزل بالمينا المتعددةالألوان، وهو مرصع بالأحجار الكريمة وله غطاء على هيئة قبة صغيرة وصنبور فى وسط البدن على شكل حية، وعليه كتابة تشير إلى أنه كان قد قدم هدية من والدة قيصر

روسيا بطرس الأكبر إلى حفيدها سنة (١١٠٤هـ/ ١٦٩٢م)، وأنه كان قد صنع فى استانبول التى كانت مركزا هاما من مراكز صناعة التحف المعدنية المنزلة بالمينا حينذاك(١٧٨).

يضاف إلى ذلك كله مما انتجه صناع المعادن فى العصر العثمانى خلال القرنين (١١-١٢هـ/ ١٧-١٨م) صناديق الأقلام التى صنعت من الذهب المنزل بالمينا البيضاء والمرصع بالياقوت والزمرد، وصناديق المصاحف والمقلمات التى صنعت من الفضة، والمرايا التى عملت ظهورها من المعدن المكفت بالذهب والمرصع بالأحجار الكريمة، والشماعد النحاسية المطعمة بالفضة، وأقفال الأبواب وأحجبة الشبابيك ذات الأشكال الزخرفية الرائعة التى نشاهد أمثلتها فى العديد من الأسبلة العثمانية التى لاتزال باقية حتى اليوم بالقاهرة(١٧٩).

الفصل الثالث

طرق صناعة وزخرفة التحف المعدنية الإسلامية

طرق صناعة وزخرفة التحف المعدنية الإسلامية

سار صناع التحف المعدنية الإسلامية فى عصورهم المبكرة من حيث طرق الصناعة وأساليب الزخرفة على منوال زملائهم فى العصر الساسانى فى إيران والعصر البيزنطى فى مصر، ثم ما لبثوا أن طوروا فى هذه الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية بما لم يكن موجودا من قبل، فتعددت بذلك فنون المعادن وصار لكل حقل من حقولها أسلوبه وتقاليده الصناعية والفنية.

وتتمثل هذه الفنون فى صناعة الأوانى المعدنية المختلفة التى استخدمها المسلمون فى حياتهم اليومية مثل الأباريق والطسوت والصوانى والصحون والطاسات والموائد والأهوان والمباخر والمرايا والعلب والصناديق والمحابر (المقلمات) والشماعد والتنانير والثريات، وصناعة الأسلحة مثل السيوف والدروع والخوذات والزرد والدبابيس والخناجر والبلط، وصناعة الحلى كالخواتم والأقراط والأساور والقلائد والخلاخيل والتيجان، وصناعة الألواح النحاسية لتصفيح الأبواب والشبابيك وصناديق المصاحف والعلب من أجل زخرفتها وتقويتها فى آن واحد، وصناعة الآلات الفلكية كالكور والاسطرلاب، وصناعة العملات المختلفة من الدنانير الذهبية والدراهم الفضية والفلوس النحاسية ونحو ذلك[١٨٠].

واستخلاصا من هذا كله من ناحية، ومما سبق عرضه والحديث عنه من نماذج التحف المعدنية المصرية الإسلامية من ناحية أخرى، فإنه يمكن القول أن الطرق الصناعية والزخرفية التى اتبعها صناع هذه التحف كانت تنحصر فى تسع طرق نوجز الحديث عن كل منها فيما يلى:

١ - طريقة الطرق (Beating)

استعملت هذه الطريقة فى التحف المصنوعة من النحاس أو الذهب أو الفضة، لأن طبيعة هذه المعادن ذات الأجسام اللينة كانت تساعد على طرقها وتشكيلها بالضرب عليها، وتسهل من ثم عمل التحف المطلوبة منها طبقا للأشكال الفنية المزمع عملها[١٨١].

٢ - طريقة الصب فى قوالب (Moulding)

اعتمدت هذه الطريقة على صهر المعادن المختلفة ولاسيما البرونز والحديد، وصب سائل كل منهما فى قوالب من الحجر طبقا للأشكال الفنية المطلوبة، ولكن منتجات هذه الطريقة كانت - فى غالب الأحوال - عرضة للكسر وسرعة التدمير مما اضطر الصناع إلى ضرورة إحداث زخارف بارزة غائرة فيها لتقويتها وضمان تماسكها(١٨٢).

٣ - طريقة الحفر والحز (Engraving & Incising)

استخدمت فى هذه الطريقة كل أنواع المعادن الصالحة لإحداث الحفر فيها أو الحز عليها بواسطة بعض الآلات المدببة من أجل تنفيذ العناصر الزخرفية المطلوبة على سطوحها، والتى اشتملت على أشكال نباتية وهندسية وكتابية وبعض الرسوم الآدمية والحيوانية(١٨٣).

٤ - طريقة التثقيب أو التخريم (Perforating)

عرفت هذه الطريقة - فى غالب الظن - منذ القرن (٥هـ/ ١١م) وقام الفنانون فيها بتفريغ العناصر الزخرفية المختلفة التى عرفتها الفنون الإسلامية عامة فى بدن التحفة المعدنية بواسطة التثقيب أو التخريم أو التفريغ، وكان جمال التحفة المعدنية المزينة بهذه الطريقة يأتى للمشاهد من خلال التقابل الواضح بين الضوء والظل الذى تحدثه الأجزاء المفرغة وغير المفرغة فيها(١٨٤).

٥ - طريقة التكفيت أو التطبيق أو التطعيم (Inlaying)

كان من أهم الأساليب الفنية التى ازدهرت على يد صناع التحف المعدنية خلال عصر السلاجقة فى إيران وبلاد الجزيرة العربية هو تكفيت البرونز والنحاس الأصفر بالذهب والفضة والنحاس الأحمر، ويغلب على الظن أن بداية هذه الطريقة كانت فى شرق إيران، حيث ازدهرت المراكز الرئيسية لصناعة التحف المعدنية فى هراة ونيسابور وسيستان، ثم انتشر فن التكفيت من إيران إلى بلاد الجزيرة العربية نظرا لسهولة انتقال الصناع فى ديار الإسلام حينذاك من بلد إلى آخر من ناحية، ونظرا إلى أن هراة كانت قد خرجت من يد رعاة الفنون من السلاجقة منذ سنة (٥٧١هـ/ ١١٧٥م) إلى يد غياث الدين بن سام ملك الغوريين الذين لم يكن لهم فى رعاية الفن نصيب، فهاجر صناع التحف المعدنية من هراة

إلى الموصل ليمارسوا فنونهم فى ظل الزنكيين أصحاب الأيادى البيضاء على كثير من الفنون الإسلامية، وصارت الموصل فى القرن (٧هـ/ ١٣م) واحدة من أهم مراكز هذه الصناعة، ومنها انتقلت الطريقة فى العصر الأيوبى إلى كل من القاهرة ودمشق وحلب على أيدى الصناع المواصلة الذين هاجروا - كما أسلفنا - إلى هذه البلدان بعد سقوط بغداد فى يد المغول.

وقد استخدمت هذه الطريقة - التى كانت فى غالب الظن ابتكارا فنيا إسلاميا - فى التحف المعدنية المملوكية خلال القرن (٧هـ/ ١٣م) بشكل خاص، وانحصرت فى تطعيم التحف البرونزية والنحاسية بأسلاك ذهبية أو فضية أو بهما معا، وكان من المعتاد أن توضع هذه الأسلاك الذهبية أو الفضية فى شقوق محفورة فى سطح التحفة بالمنقاش بشرط أن تكون هذه الشقوق واسعة القاع ضيقة الفوهة لضمان ثباتها وتماسكها، وبشرط أن يكون الخيط المعدنى النفيس بارزا أو مسوى طبقا لما يراه الصانع فى البلد المصنوع فيه، حيث اعتاد صناع التكفيت فى القاهرة على إمرار المنقاش المهمازى الشكل بمهارة فائقة وسرعة بالغة على المعدن الذى يرغب فى زخرفته، ثم تركب الأسلاك الذهبية أو الفضية بمدق خفيف فى هذه الشقوق المعدقلها لتعلق بها فتمسكها، بينما اعتاد صناع التكفيت فى دمشق على تركيب الأزهار الذهبية أو الفضية على أساس من الفولاذ أو النحاس بين خطين متوازيين، وطرق أطراف هذه الزخارف طرقا خفيفا ينتج عنه ما يشبه الإطار.

وقد تحدث المقريزى - فيما سبقت الإشارة إليه - بتفصيل رائع عن أسواق القاهرة خلال القرنين (٨ - ٩هـ/ ١٤ - ١٥م) وأورد من بين هذه الأسواق سوف الكفتيين وقال أنه كان يشتمل على عدة حوانيت لعمل الكفت الذى تطعم به أوانى النحاس بأسلاك من الذهب والفضة، وأن هذه الأوانى كانت قد لاقت بديار مصر رواجا عظيما نظرا لما كان عند الناس حينذاك من رغبة هائلة فى اقتنائها حتى صارت معظم دور القاهرة ومصر لا تخلو من عدة قطع منها، كما صارت هذه القطع المعدنية المكفتة جزءا هاما من شوار كل عروس، وأن هذا السوق ظل مزدهرا حتى دب الضعف والاضمحلال فى صنعته اعتبارا من النصف الأول من القرن (٩هـ/ ١٥م) بسبب انصراف الناس عن شراءالتحف المكفتة من ناحية، وقيام بعض التجار لفترة طويلة من الزمن بشراء هذه التحف ونزع الكفت عنها طلبا للفائدة من ناحية أخرى(١٨٥).

٦- طريقة التمويه بالمينا (Niello)

الواقع أن هذه الطريقة لاتختلف كثيرا عن طريقة التكفيت المشار إليها إلا فى المواد المستخدمة، فعلى حين كانت المواد المستخدمة فى التكفيت هى أسلاك الذهب أو الفضة أو النحاس الأحمر، فإن المادة المستخدمة فى التمويه هى المينا السوداء التى عرفت فى اللغات غير العربية باسم (Niello) تمييزا لها عن المينا المستخدمة في تمويه الزجاج والتى عرفت باسم (Enamel)، وتتركب هذه المينا السوداء من مسحوق الرصاص والنحاس والكبريت وملح النشادر، وكانت مساحيق هذه المواد تمزج معا حتى تصير سائلا متجانسا يصب وهو ساخن فى الشقوق أو الحزوز المعدة فى بدن التحفة المعدنية، ثم يترك هذا السائل حتى يبرد وتؤخذ التحفة بعد ذلك وتصقل جيدا فيظهر لمعان سواد التمويه على سطحها لامعا براقا مما يكسبها الشكل الجمالى المطلوب.

وكانت الزخارف المختلفة تحفر أو تحز - طبقالهذه الطريقة - على بدن الآنية المعدنية بواسطة بعض الآلات المدببة تبعا للتصميم الفنى المطلوب، ثم تملأ هذه الشقوق أو الحزوز بمادة المينا السوداء المشار إليها، وتسوى التحفة بعد ذلك فى فرن خاص حتى يتم تثبيت المينا عليها أو أن يتم تركيب المينا ذات الفصوص فى التحفة الأثرية من خلال صبها فى حواجز ذهبية دقيقة يتم لصقها بعد ذلك على سطح التحفة[١٨٦].

٧- طريقة الترصيع (Incrustation)

كانت الزخارف فى هذه الطريقة تتم بنفس أسلوب طريقتى التطعيم والتمويه المشار إليهما، غير أن الفارق الوحيد بين هذه الطرق الثلاث كان ينحصر - كما أسلفنا - فى المادة المستخدمة فى كل منها، فبينما كانت المواد المستخدمة فى طريقة التكفيت هى خيوط المعادن الثمينة كالذهب والفضة والنحاس الأحمر، وبينما كانت هذه المادة المستخدمة فى طريقة التمويه هى المينا السوداء (Niello)، فهى فى هذه الطريقة من الأحجار الكريمة ذات الأنواع والألوان المختلفة[١٨٧].

٨- طرية التصفيح (Plating)

شاعت هذه الطريقة خلال العصر المملوكى بشكل خاص فى كل من مصر والشام منذ القرن (٧هـ/ ١٣م)، ووصلت قمتها إبان حكم السلطان الناصر محمد بن قلاوون فى القرن (٨هـ/ ١٤م) وظلت شائعة حتى القرن (٩هـ/ ١٥م).

وكانت أكثر مجالات استخدامها فى تغشيـة الأبواب والشبابيك الخشبية بصفائح رقيقة من النحـاس، زينهـا الفنانون حينـذاك بواسطة الحفـر النافـذ أو الحز غـير الـنافذ بمختلف العناصر الزخرفيـة التقليدية التى عرفتها الفنون الـعربية الإسلامية عامة ولاسـيما الزخارف النباتية والهندسية البسيطة التى غالبا ما استخدمت كأرضيات للنصوص الإنشانية أو بعض الآيات القرآنيـة أو العبارات الدعـائية التى نقـشت عليها، إضـافة إلى الزخارف الهندسـية المركبـة من الأطباق النجميـة وأجزائها، ونظرا إلى كثـرة ما أنشأه المماليك من عـمائر أثرية مخـتلفة لازالت باقـية بالقاهرة القـديمة حتى اليـوم ممثلة فى العديد من المسـاجد والمدارس والخانقاوات والقـباب وغيرها، فقد وصـلتنا أمثلة رائعة من الأبواب والشبابيك المصـفحة، ومنهـا باب المدرسـة الفـخـرية التى أنشـأها الأمـير عـبـد الغنى الفـخـرى سنة (٨١٠هـ/ ١٤١٨م)، وباب المدرسـة البـاسطيـة التى شـيـدها القـاضى عـبـدالبـاسط سنة (٨٢٣هـ/ ١٤٢٠م) وباب مدرسة السلطـان حسن التى بناها سنة (٧٦٤هـ/ ١٣٦٢م) والذى تم نقله إلى جامع السلطان المؤيد عند باب زويلة وغيرها[١٨٨].

٩- طريقة الحدادة والخراطة (Smithery & Turning)

مـورست هذه الطريقـة على وجـه الخـصوص فـى صناعة الأسـلحة والآلات الحـربيـة بواسطة معدات بسيطة مثل المنافيخ الجلدية والسندالات والمطارق المعدنية وغيرها.

وعادة ما كان الصانع فى هذه الطريقة يحمى قطعة الحديد المراد تشكيلها فى النار حتى تتجمر، ثم يقوم بالتقاطها من هذه النار بواسـطة ملقاط خاص على هيئة مقبض طويل حتى تكون يده بعيدة عن حرارة النـار المشار إليها، وفى سرعة تامة يقـوم هذا الصانع بدقها وهى متجمـرة فى حالة الليونة على السندال ليشكل منهـا التحفة الفنية المطلوبة، ثم يضعـهـا بعد هذا التشكيل فى مـاء بارد ليعيـد الحديد بهذا التبـريد إلى حالته الأصليـة الصلبة، يلى ذلك نقش العناصر الزخرفية المقررة عليها ثم صقلها وتلميعها.

الباب الرابع

فنون الخشب والعظم والعاج

الباب الرابع

فنون الخشب والعظم والعاج

ينحصر الحديث فى هذا الباب عن فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج فى مصر الإسلامية - كما حدث فى الأبواب السابقة - على ثلاثة فصول يختص أولها بمقدمة فى فنون الخشب والعظم والعاج تتناول الظواهر التاريخية والأثرية التى ترتبط بهذه الصناعة، والتنوع الكبير فى أغراض استخدامهاوتخصصاتها فى مصر منذ العصور القديمة وأسماء بعض مشاهير الصناع فيها، ويختص ثانيها بالحديث عن فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج خلال عصور مصر الإسلامية طبقا للتقسيم المستخدم فى الأبواب السابقة كما يلى:

١ - فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج المصرى الإسلامى فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١ - ٣هـ/ ٧ - ٩م).

٢ - فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى فيما بين القرنين (٤ - ٧ هـ/ ١٠ - ١٣م).

٣ - فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ - ١٢هـ/ ١٣ - ١٨م).

ويختص ثالثها بالحديث عن الطرق الفنية المختلفة التى استخدها النجارون فى صناعة وزخرفة التحف الخشبية والعظمية والعاجية والتى أمكن لمؤرخى الفنون الإسلامية استخلاصها مما وصلنا من هذه التحف التى يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الأجنبية والمجموعات الخاصة بالكثير منها.

الفصل الأول

مقدمة فى فنون الخشب والعظم والعاج

الفصل الأول

مقدمة فى فنون الخشب والعظم والعاج

من المعروف أن التحف المصنوعة من الخشب لاتقدر على مقاومة العوامل الجوية المختلفة قدرة التحف الأثرية الأخرى من الحجر والخزف والمعادن ونحوها، ولكنهاغالبا ما تكون عرضة للفطريات والتحلل من جهة، أو قد تمتد إليها النار فتقضى عليها بشكل كلى أو جزئى من جهة أخرى، ومن هنا كان ما وصل إلينا منها فى عصور مصر التاريخية المختلفة قليلا بالمقارنة إلى ما وصلنا من التحف الأثرية الأخرى(١٨٩).

والواقع أن مصر كانت ولا تزال بلدا فقيرا فى الأخشاب ولاسيما الأنواع الجيدة منها، وقد أدى ذلك إلى أنها كانت تستورد هذه الأنواع الجيدة فى عصور الازدهار الفرعونية من البلاد المجاورة، فاستوردت الأرز (Cedar) والصنوبر (Pine) والبلوط (oak) والزان (Beach) والأبنوس (Ebony) من الساحل الفينيقى (سوريا ولبنان) ومن بلاد كوش وبونت (أفريقية)، ويقال أن منحتب الثالث أحد ملوك الأسرة الثامنة عشرة كان قد أرسل إلى ملك بابل بالعراق هدية من الأثاث المصنوع من الأبنوس الذى كانت مصر تستورده من السودان وبلاد الحبشة عبارة عن أربعة أسرة وست مقاعد وساندة رأس(١٩٠).

وقد عثر فى إحدى مقابر الأسرة الرابعة على بعض قطع الأثاث الخشبى ومنها سرير مطعم بالعاج والأبنوس وملقم بالأحجار الكريمة ومصاغ بالمعادن الثمينة، علاوة على كتابة هيروغليفية مذهبة على أرضية سوداء، واستخدم المصريون القدماء الأثاث الخشبى على اختلاف أنواعه مثل الأسرة والمناضد والخزائن والعلب والصناديق والمقاعد العادية وذات الظهر وذات المتكأين، إضافة إلى التوابيت والتماثيل وغيرها مما يثبت أنهم كانوا من أقدم الشعوب التى برعت فى أعمال النجارة واستخدمت فى فنونها العديد من الطرق الصناعية ولاسيما الحفر والنقش والتطعيم والتعشيق ونحو ذلك، وقد اشتملت ورش نجارتهم على الحفارين والمطعمين والمذهبين والدهانين وصناع أقنعة الموتى التى كانت تعمل من الخشب وتغطى بطبقة جصية يتم دهانها بالألوان الطبيعية التى تحاكى لون بشرة المتوفى(١٩١).

كذلك فقد برع النجارون فى مصر القديمة فى صنع العربات الحربية والأسرة الجنائزية

التى كانت المومياوات تسجى فيها لإلقاء النظرة الأخيرة من الأهل والأقارب والأحباب عليها قبل دفنها، وفى المتحف المصرى بالقاهرة نماذج رائعة من التحف الخشبية النادرة التى عثر عليها فى مقبرة توت عنخ آمون ولاسيما كرسى العرش الذى صفح ظهره برقائق الذهب ورصع بالعقيق والقاشانى والزجاج الأحمر، والصندوق الخشبى المقبب الذى حليت جوانبه برسوم دقيقة ملونة تمثل توت عنخ آمون وهو راكب عربته لصيد الأسود من الصحراء، والسرير الذى زين صدره بزخارف تمثل الإله بس يتوسط تمثالين للإلهة تورت حامية الطفولة(١٩٢).

واستمرت هذه الصناعات الخشبية والعظمية والعاجية فى العصرين اليونانى والرومانى، وعملت منها الأبواب والتوابيت والمعاصر الخشبية، كما عملت منها الأقراص العاجية الصغيرة، وفى المتحف اليونانى الرومانى بالأسكندرية مجموعة من التحف الخشبية والعاجية التى ترجع إلى هذين العصرين ومنها باب خشبى لمعبد عليه كتابات تشير إلى أن أحد أهالى المدينة كان قد عمله سنة (١٣٧ ق.م) باسم بطليموس السابع وشقيقته كليوباترا وزوجته، ومنها مجموعة من التوابيت الخشبية عليها زخارف تمثل رحلة الميت إلى العالم الآخر والعناية التى يلقاها خلال هذه الرحلة من الآلهة، ومنها أيضا عدة أجزاء من معصرة خشبية قديمة عثر عليها فى بطن هريت بالفيوم وكانت تستخدم فى عصر العنب لعمل النبيذ(١٩٣).

أما فيما يتعلق بفنون العظم والعاج اليونانية فقد كانت واحدة من أهم صناعات هذا العصر حتى صارت الأسكندرية هى إحدى الأسواق الرئيسية للعاج الأفريقى إلى أن تحولت هذه الأسواق فى العصر الرومانى إلى بلاد فارس، وأصبح العاج الهندى من أهم مظاهر الترف الصناعى، وأدى ذلك إلى شيوع العظم كبديل للعاج أرخص منه بكثير، وقد عثر فى خرائب الأسكندرية على كميات كبيرة من التحف العظمية التى لعبت دورا رئيسيا فى دراسة الفن السكندرى حينذاك، وتشتمل هذه التحف على صناديق خشبية للعرائس تزينها حشوات من العظم أو العاج، إلى جانب نقوش تمثل أشكالا آدمية عادية ومناظر حوريات، كما تشتمل على قطع اسطوانية مجوفة تمثل دمى أو عرائس، إلى جانب مغازل وأوان صغيرة من أدوات الحياة اليومية وأهمها مشط عاجى شهير يرجع إلى القرن (٦م) يصور معجزة إقامة لعازر وشفاء لأعمى، وفى المتحف المشار إليه بعض التحف العاجية

والعظمية المؤيدة لذلك، ومنها مجموعة من الأقراص العاجية الصغيرة التى كانت تستخدم فى اللعب زينت وجوهها بزخارف بارزة لأشكال آدمية وأبنية معمارية وغير ذلك، ونقشت ظهورها ببعض الأرقام اليونانية واللاتينية، ومنها مجموعة أخرى من قطع العظم المشغول كانت تستخدم فى تطعيم الأثاث الخشبى أو تزيين بعض الأوانى والأسلحة، وقد عملت هذه القطع العظمية على هيئة آلهة أو شخصيات خرافية مما ورد ذكره فى الأساطير اليونانية القديمة(١٩٤).

وفى العصر القبطى برع النجارون الأقباط فى استخدام الأنواع المحلية من الأخشاب مثل السنط (Acacia Arabica) والجميز (Sicamore) واللبخ (Peres) والنخيل (Data Palm) والصفصاف (Willow) والأثل (Tamarisk) بكميات كبيرة فى فنون النجارة العادية، بينما استخدموا الأنواع المستوردة مثل البقس والأرز والأبنوس والزيتون والصنوبر فى أعمال النجارة الدقيقة والهامة، واشتهرت بابيلون (مصر القديمة) وأنتينوى (الشيخ عبادة) وباويط وأخميم بفن نجارة الأخشاب التى صارت واحدة من أهم الفنون الرائجة والمنتشرة فى العصر القبطى بسبب إحتياج الأقباط إلى عمل العديد من المنتجات الخشبية اللازمة للكنائس والأديرة وغيرها من العمائر السكنية مثل الأبواب والشبابيك والأعتاب والأفاريز والحشوات والمنابر والمذابح والمقاصير وأحجبة الهياكل الكنسية وغيرها مما زين معظمه بمناظر القديسين ونحوها من الموضوعات المستمدة من العهدين القديم والجديد، إلى جانب العناصر النباتية والهندسية والأشكال الحيوانية ورسوم الطير، ولاشك فى أن هذه المنتجات الخشبية القبطية قد أعطت للمشتغلين بالفنون الكثير من المعلومات الدالة على مظاهر الحياة اليومية فى العصر القبطى، علاوة على ما وضحته من خصائص فنون هذا العصر(١٩٥).

وقد اشتملت هذه التحف الخشبية القبطية على ما يتعلق بأدوات الزينة والأمشاط والعلب الصغيرة والدمى والمغازل والأختام والآلات الموسيقية، وفى المتحف القبطى بمصر القديمة كثير مما أنتجه النجارون الأقباط وأهمه مما يرجع تاريخه إلى ما بين القرنين (٤ ـ ٦هـ/ ١٠ ـ ١٢م) باب كنيسة الست بربارةومذبح كنيسة القديسين سرجيوس وواخس وعتبة باب علوية كانت تزين أحد مداخل الكنيسة المعلقة، ومنه مما يرجع إلى ما بين القرنين

(٤ ـ ٨هـ/ ١٠ ـ ١٤م) من الأحجبة والأبواب والحشوات المجمعة والمطعمة التى تعكس بما لايدع مجالا للشك أثر الفنون الإسلامية على الفنون القبطية التى عملت فى هذه الفترة ممثلا فى طرق الصناعة وأساليب النقش وعناصر الزخرفة على السواء(١٩٦).

أما فى العصر الإسلامى فقد اتفقت معظم المصادر والمراجع على أن أغلب الدول الإسلامية كانت ولاتزال ـ كما كان الحال فى العصور السابقة ـ فقيرة فى إنتاج الأنواع الخشبية الجيدة، واعتمدت هذه الأقاليم ـ من ثم ـ فى الحصول على ما كانت تحتاج إليه من هذه الأخشاب الجيدة على ماكانت تستورده من لبنان وغيره من البلدان الأجنبية المشار إليها، وقد بدأت فنون الحفر على الخشب فى الأقطار الإسلامية المختلفة بداية غيرها من الفنون الأخرى، ونعنى بذلك اعتمادها فى العصور الإسلامية المبكرة على ما كان معروفا فى البلدان التى فتحها العرب ولاسيما فيما يختص بطرق الصناعة وأساليب الزخرفة، وعناصرها الفنية، فأخذت فى هذا كله بما وجدته فى الفنون الساسانية فى إيران والعراق، وما وجدته فى الفنون البيزنطية والقبطية فى الشام ومصر، ولكنها ما لبثت أن شقت لنفسها ـ كما حدث فى الفنون الإسلامية الأخرى ـ طريقا خاصا تميزت به عن سائر الفنون التى سبقتها فى العالم القديم، وأصبحت المنتجات الخشبية الإسلامية فى العمائر الثابتة مثل الأسقف والأبواب والشبابيك والمشربيات ونحوها، وفى الآثار المنقولة مثل المنابر والمحاريب والكراسى والصناديق والتوابيت والمفاصير وغيرها على درجة عالية من الازدهار والتقدم حتى فاقت مثيلاتها فى فنون الأمم الأخرى، لأن فنون العصور السابقة على الإسلام كانت تقوم فى الغالب على التلوين (Painting) والحفر العميق (Deep Cut) والتطعيم بالعاج والأبنوس (Inlaying) بينما قامت فى الفنون الإسلامية على هذه الطرق الثلاث من ناحية وعلى كثير من الطرق التى لم تكن معروفة من قبل من ناحية أخرى(١٩٧).

واستخدم الصناع المسلمون فى عمل هذه المنتجات الخشبية وزخرفتها ـ مما سيأتى الحديث عنه بالتفصيل فى الفصل الثالث من هذا الباب ـ طرقا مختلفة مثل الخرط والتعشيق والتجميع والتطعيم والترصيع والحفر والتلوين وغير ذلك من الطرق التى كان لها أكبر الأثر فى تنوع تخصصات هؤلاء الصناع فكان منهم المطعم والمرصع وصانع

الزرنشان والخراط والصدفجى والأويمجى والنقاش والحفار والدهان ونحو ذلك، وقد وصلتنا بعض أسماء هؤلاء الفنانين ممثلة فى توقيعاتهم على كثير مما أنتجوه من قطع فنية خشبية، ومن هؤلاء مثلا عبد الواحد بن سليمان النجار الذى ترك لنا توقيعه على صندوق مصحف لايزال محفوظا فى متحف برلين، وحسن بن سليمان الأصبهانى الذى نقش اسمه على صندوق مصحف آخر فى متحف المتروبوليتان بنيويورك، وعبيد النجار المعروف بابن معالى الذى صنع كلا من تابوتى المشهد الحسينى وقبة الإمام الشافعى، وأحمد بن عيسى ابن أحمد الدمياطى الذى أبدع منبر جامع الغمرى الذى تم نقله إلى خانقاة الأشرف برسباى والمنبر المكى ومنبر مدرسة أبى بكر مزهر، وعلى بن طنين الذى عمل منبر مسجد أبى علاء وغيرهم(١٩٨).

الفصل الثانى

فنون الخشب والعظم والعاج
المصرية الإسلامية عبر العصور

فنون الخشب والعظم والعاج المصرية الإسلامية عبر العصور

أشرنا فى مقدمة هذا الباب إلى أن الحديث عن فنون الخشب والعظم والعاج المصرية الإسلامية ينحصر فى ثلاث نقاط رئيسية تختص أولاها بفنون الخشب والعظم والعاج فى العصرين الأموى والعباسى فيما بين القرنين (١ ـ ٣هـ/ ٧ ـ ٩م)، وتختص ثانيتها بفنون الخشب والعظم والعاج فى العصرين الفاطمى والأيوبى فيما بين القرنين (٤ ـ ٧هـ/ ١٠ ـ ١٣م)، وتختص ثالثتها بفنون الخشب والعظم والعاج فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ ـ ١٢هـ/ ١٣ ـ ١٨م)، وفيما يلى عرض موجز لفنون الخشب والعظم والعاج فى كل عصر من هذه العصور:

١ - فنون الخشب والعظم والعاج فى العصرين الأموى والعباسى: (ق١ - ٣هـ/ ٧ - ٩م)

ظلت الأساليب الساسانية والهيلينستية التى كانت سائدة فى كل من إيران والعراق والشام ومصر متبعة فى فنون الحفر على الخشب منذ بداية العصر الإسلامى إلى أن طور الصناع المسلمون بعد ذلك عن هذين الأسلوبين طرازا جديدا أخذ ينمو تدريجيا حتى وصل فيما بين القرنين (٥ ـ ٩هـ/ ١١ ـ ١٥م) إلى مرتبة الاكتمال التى يمكن أن نرى حلقات تطورها المبكرة فى أمثلة عديدة ذات تأثيرات هيلينستية عثر عليها فى مصر ولاسيما فى أطلال الفسطاط وعين الصيرة[١٩٩].

كذلك فقد عثر على تأثيرات هيلينستية واضحة فى الكوابيل الخشبية التى لازالت باقية حتى اليوم فى سقف البلاطة الوسطى بالمسجد الأقصى بالقدس، حيث نجد فى هذه الكوابيل زخارف نباتية من ورقة الأكنش وتفريعات العنب والسلال وغيرها فى وحدات هندسية مزدحمة بين معينات ومثلثات ودوائر تشبه ما وجد منها فى فسيفساء قبة الصخرة التى أنشأها عبد الملك بن مروان سنة (٧٢هـ/ ٦٩١م)، وفسيفساء الجامع الأموى فى دمشق الذى شيده سليمان بن عبدالملك سنة (٩٧هـ/ ٧١٥م)، فضلا عما وجد فى هذه الكوابيل أيضا من أشكال الطيور والأسماك والعناصر الهندسية البسيطة كالدوائر المتداخلة والعقود المتشابكة والزخارف المسننة (شكل ٦٤) ونحوها[٢٠٠]، وقد ظهر هذا الأسلوب

الفنى الجديد الذى ولد خلال العصر الأموى فى عدة قطع من الخشب الإسلامى المحفور عثر عليها فى تكريت بشمال العراق كانت عبارة عن أجزاء من أبواب أو منابر تتألف زخارفها من أوراق العنب وعناقيده وكيزان الصنوبر التى شاع استخدامها فى العصر الأموى ولاسيما فى نقوش قصرى المشتى والطوبة وغيرها.

شكل٦٤/ ١ شكل٦٤/ ٢

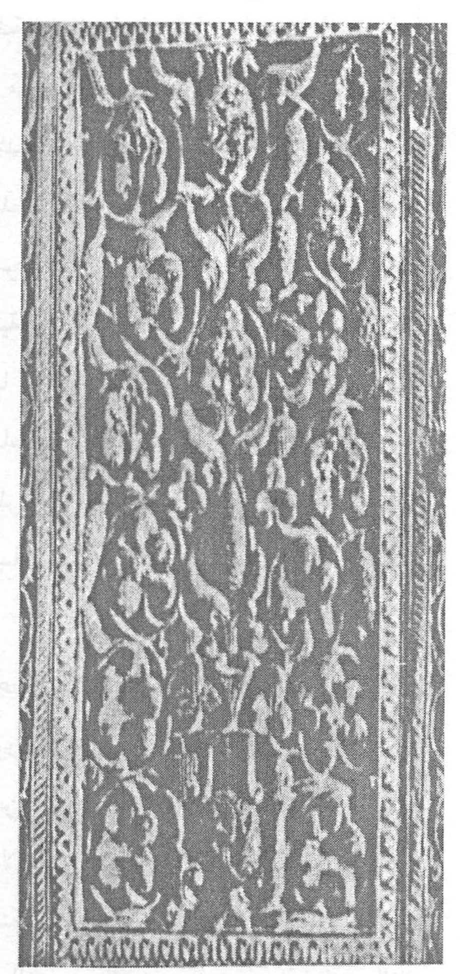


شكل٦٤ ـ ألواح خشبية ذات زخارف محفورة فى المسجد الأقصى بالقدس توضح بعض التأثيرات الهيللينستية فى الفنون الإسلامية المبكرة فيما بين القرنين (١ـ٣ هـ/ ٧ ـ ٩م)

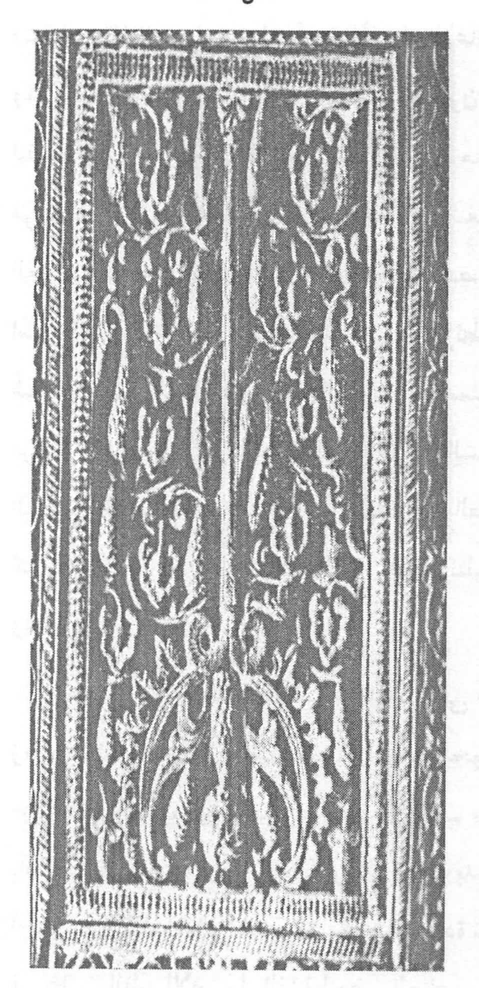
أما أحسن أمثلة الخشب المحفور فى بداية العصر العباسى فهو منبر جامع القيروان (شكل ٦٥) الذى استجلبه أحد الأمراء الأغالبة من بغداد فى أوائل القرن (٣هـ/ ٩م)، وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويتكون من صفوف متماثلة من الحشوات الهندسية المقسمة إلى مناطق مستطيلة تزينها زخارف هندسية متشابكة ونباتات مجردة وتفريعات من ورق العنب توضح استمرار الاتجاه إلى البعد عن تمثيل الكائنات الحية الذى حددته آثار العصر الأموى المشار إليها فى واجهتى قصرى الطوبة والمشتى وغيرها، كما توضح استمرار الاقتباس من الفنون الساسانية والبيزنطية، ولذلك نجد فى بعض حشوات هذا المنبر شجرة نخيل تنتهى بزوج من القرون تعلوهما كيزان صنوبر وشكل كروى على جانبيه مراوح نخيلية تذكرنا - مما عرف فى الفنون الساسانية - بشجرة الحياة (Homa) وبقرون الرخاء (Corna Copia) التى عملت فى الطراز العباسى على هيئة أجنحة محورة، كما تذكرنا - مما عرف فى الفنون البيزنطية - بكيزان الصنوبر ذات الحفر الدقيق والعميق(٢٠١).

ويتمثل هذا الأسلوب العباسى المحور فى عدة حشوات خشبية تزين بعض مناطقها زخارف نباتية من تفريعات العنب وأوراقه المحورة عن الطبيعة تحويرا تاما، كما تزينها بدلا من عناقيد العنب كيزان صنوبر بعضها قريب من الطبيعة إلى حد ما وبعضها الآخر ينتهى بأنصاف مراوح نخيلية تغطيها أوراق نباتية بدلا من زخارف قشر السمك، وتزين مناطق أخرى من تلك الحشوات موضوعات مجردة تتكون من عدة تعبيرات زخرفية مركبة تمثل فى غالب الظن الأصول الفنية لبعض العناصر الزخرفية التى وجدت فى الطرازين الثانى والثالث من جص سامرا(٢٠٢)، وعلى ذلك فإن منبر جامع القيروان الذى يرجع تاريخه إلى عهد هارون الرشيد (١٧٠- ١٩٤هـ/ ٧٨٦ - ٨٠٩م) يعتبر واحدا من روائع أمثلة الحفر على الخشب خلال العصر العباسى فى بغداد، وتدل زخارفه - كما فى زخارف جص سامرا - على مهارة بالغة فى عمل التفاصيل الزخرفية وتنوع مستويات حفرها بشكل يدعو إلى الإعجاب.

شكل٦٥/ ١



شكل٦٥/ ٢



شكل٦٥ ـ حشوات خشبية مزخرفة من منبر جامع القيروان تمثل فن الحفر على الخشب في بداية العصر الإسلامي فيما بين القرنين (٢ ـ٣ هـ/ ٨ ـ ٩م)

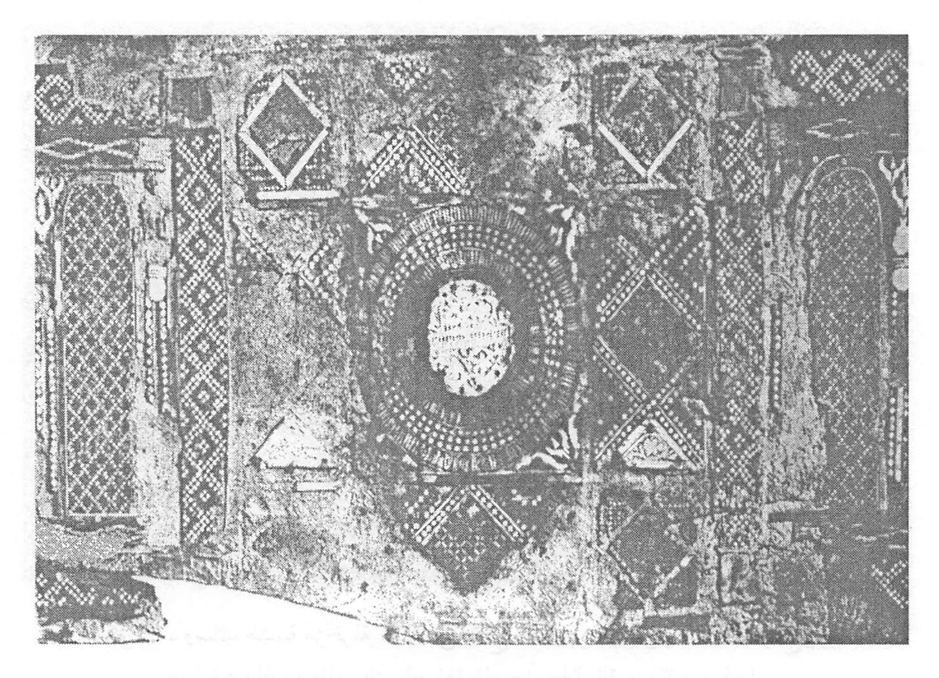
وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك عدة قطع خشبية هامة ترجع إلى العصر العباسى أيضا وجد بعضها فى مصر، وتمثله ـ مما زين بطريقة الحفر الغائر تلك القطع الخشبية التى كانت تعلو تيجان الأعمدة فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط والتى ترجع إلى عمارة عبدالله بن طاهر والى الخليفة العباسى المأمون التى أجراها فى هذا الجامع سنة (٢١٢هـ/ ٨٢٧م) وتنحصر زخارفها فى أوراق الأكنثس وأوراق العنب وأغصانه والبيضة والسهم،

وهى العناصر التى كـانت شائعة فى الفن اليـونانى القديم، ثم انتقلت إلى الفنون الرومـانية والبيزنطية والقبطية ومنها إلى الفنون الإسلامية (شكل٦٦)، كما تمثله بعض القطع الخشبية المحفورة التى عثـر عليها فى أطلال الفسطاط وعين الصيرة وكـانت عبارة عن ألواح توضع فى جوانب لحود الموتى لحمايتها من الأتربة، وتزينها رسوم دوائر ذات مركز واحد وأشكال عقـود متشـابكة ومستطيـلات مفرغـة وأوراق ثلاثية الفصـوص، علاوة على موضـوعات زخرفـية مجنحة ذات طراز سـاسانى، وفروع نباتيـة منثنية تضم أشكال طيور وحـيوانات، ومن هذه الألواح ـ مما فى متحف الفن الإسلامى بـالقاهرة ـ لوح عليه زخـارف محـفورة قوام عناصرها زهرية تـخرج منها فروع نباتيـة تنبثق منها أوراق عنب تذكرنا بزخـارف قبة الصخـرة التى شيـدها الخليفة الأمـوى عبـد الملك بن مروان ـ كمـا أسلفنا ـ سنة (٧٢هـ/ ٦٩١م) فى بيت المقدس[٢٠٣].



شكل٦٦ ـ وسائد خشبية مزخرفة كانت فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط ترجع إلى عمارة عبدالله بن طاهر التى أجراها بالمسجد خلال القرن (٣ هـ/ ٩م)

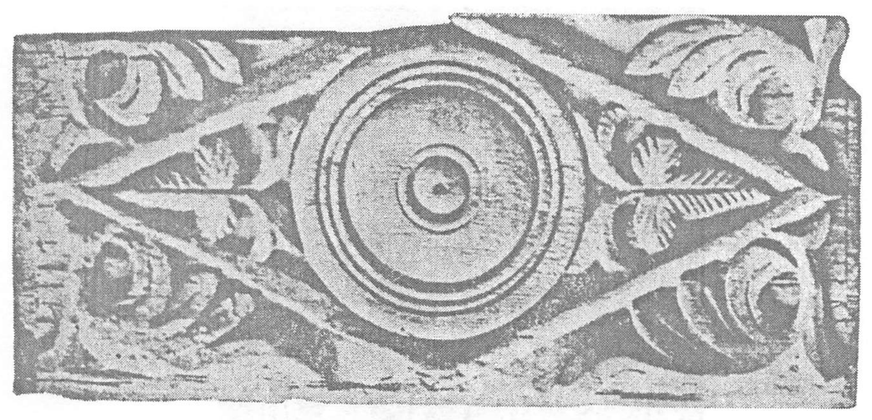
ومن هذه القطع الخشبية المصرية فى المتحف المشار إليه أيضا ـ مما زين بطريقة التلوين ـ لوح يزدان بزخارف مدهونة تنحصر فى شريط به رسوم أسماك متقابلة أحيانا ومتدابرة أحيانا أخرى، ومن المعروف أن رسوم الأسماك كانت واحدة من أهم خصائص الزخارف القبطية وترمز فى هذا الفن إلى العشاء الربانى الأخير، ومنها ـ مما زين بطريقة التطعيم ـ قطعة مطعمة بالعظم والعاج قوام زخارفها أشكال هندسية على هيئة عقود ترتكز على أعمدة تتضح فيها مهارة الفنان المسلم فى زخرفة الأخشاب خلال تلك الفترة المبكرة من تاريخ الفنون العربية الرسلامية (شكل ٦٧)، ومنها ـ مما عثر عليه فى أطلال الفسطاط أيضا ـ لوح يجمع بين الزخرفة والكتابة الكوفية نرى فيه المراوح النخيلية والعقود المفصصة والأشكال المجنحة ذات الروح الساسانية، كما نرى فيه البسملة وآية الكرسى (شكل ٦٨)، وينسب بعض الباحثين هذه القطعة ـ على أساس تأثيراتها الساسانية ـ إلى العراق، بينما ينسبها البعض الآخر إلى مصر ـ على أساس المكان الذى عثر عليها فيه من ناحية وإمكانية تأثرها بالغزو الفارسى خلال عصر الساسانيين من ناحية أخرى(٢٠٤).



شكل٦٧ ـ قطعة خشبية مطعمة بالعظم والعاج فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرن (٣ هـ/ ٩م)



شكل ٦٨/ ١



شكل٦٨/ ٢

شكل٦٨ ـ قطعتان خشبيتان ذواتى زخارف محفورة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
تنسبان إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرنين (١ ـ ٢هـ/ ٧ ـ ٨م)

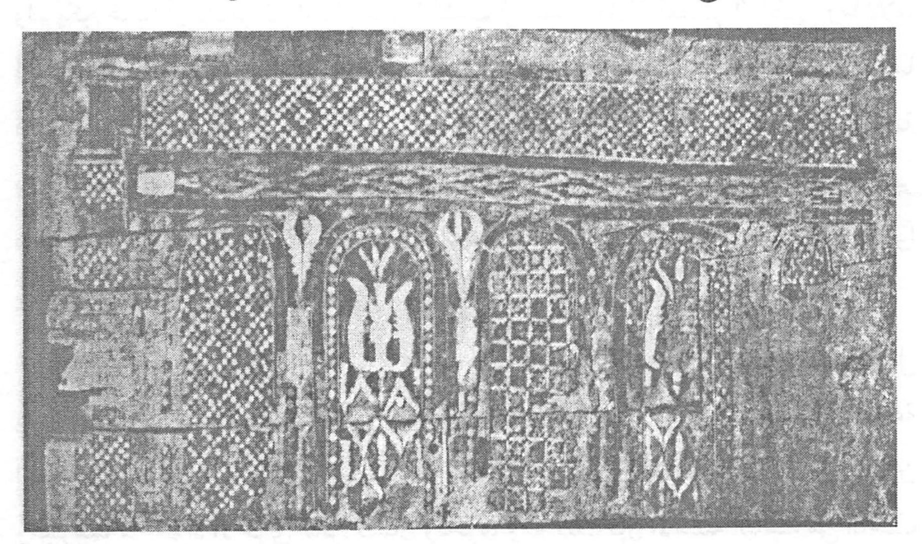
ويبدو فى هذه وتلك وضوح البعد عن الطبيعة فى معالجة تفريعات العنب، فنرى فى واجهة قصر المشتى ومنبر جامع القيروان المراوح النخيلية المقتبسة من الفن الساسانى وقد حلت محل أوراق بالعنب المقتبسة من الفن البيزنطى، كما نرى خروج كيزان الصنوبر من فروع العنب بدلا من عناقيده، ومن المعروف أن كيزان الصنوبر كانت واحدة من أهم عناصر الزخرفة التى شاعت فى العصر الأموى، ولقد لعب هذا العنصر فى المراحل المبكرة لتاريخ الزخرفة الإسلامية خلال العصرين الأموى والعباسى دورا هاما لا خلاف عليه، ونجد أمثلته الواضحة فى فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس، وفى زخارف قصرى الطوبة والمشتى بالأردن، وفى منبر جامع القيروان بتونس وفى جص سامرا بالعراق.

ويتفق مؤرخو الفن الإسلامية على أن المسلمين كانوا قد ابتكروا فى ختام القرن (٢هـ/ ٨م) فى سامرا أسلوبا زخرفيا جديدا عرف بطريقة الحفر المائل أو المشطوف (Slant Cut)، ورجحوا أن يكون ظهوره أول الأمر على الخشب(٢٠٥)، وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك مصراعا باب من هذا الأسلوب العباسى الجديد وزعت زخارفهما تبعا للطريقة التقليدية على أقسام مستطيلة ومربعة داخل إطار خال من الزخارف، وقد جمعت العناصر الفنية فى هذين المصراعين بين ما يشبه الفروع النباتية وأشكال الزهريات جمعا تحويريا بعيدا عن الطبيعة تماما(٢٠٦) . (شكل ٦٩).



شكل٦٩ ـ باب خشبى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينه زخارف نباتية محورة عملت بطريقة الحفر المائل أو المشطوف ينسب إلى سامرا بالعراق خلال القرن (٣هـ/ ٩م)

وقد جاء هذا الأسلوب العباسى المحور إلى مصر مع الطولونيين، ومن المعروف أن أحمد بن طولون كان قد نشأ فى سامرا وتشبعت أعماقه بطرازها الفنى الذى ما لبث أن نقله إلى زخارف جامعه الشهير الذي لازال قائما حتى اليوم بهذه الزخارف التى تتصل فيها الخطوط المنحنية والحلزونية بشكل يصعب معه التمييز بين العناصر الزخرفية والأرضية، والتى تظهر فيها أشكال طيور متقابلة أو شكل طائر يتدلى من منقاره فرع نباتى يذكرنا بالفأل الحسن فى الفن الساسانى، وقد حفرت بعض هذه الزخارف حفرا مائلا ونقش بعضها الآخر بالألوان الزاهية، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مجموعة غنية من الأخشاب الطولونية المحفورة تشتمل على أبواب وأسقف وأفاريز وقطع أثاث زين بعضها ـ كما أسلفنا ـ بالألوان الزاهية وزين بعضها الثانى بطريقة المعجون وقطع العظام التى عرفت بالترصيع وزين بعضها الثالث بطريقة الفسيفساء. (شكل ٧٠).



شكل ٧٠ ـ قطعة خشبية فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة مزينة بطريقة الفسيفساءتنسب إلى مصر فى العصر الطولونى خلال القرن (٣هـ/ ٩م)

ويغلب الظن أن فنون الحفر على الخشب فى العصر العباسى لم تقتصر على زخرفة الألواح الخشبية بطريقتى الحفر المائل والتلوين فقط، بل كانت قد تعدت هذين الأسلوبين الزخرفيين إلى عمل التماثيل الخشبية المجسمة، يؤيد ذلك ما ذكره المقريزى من أن خمارويه ابن أحمد بن طولون كان قد جعل فى بيت الذهب بالقصر الطولونى فى مدينة القطائع

صورا (أى تماثيلا) خشبية بارزة له ولمحظياته ومغنياته، وجعل على رؤوس هذه الصور أكاليل من الذهب الخالص المرصع بأصناف الجوهر ووضع فى آذانها الأقراط الثقال ولونها بما يشبه الثياب[٢٠٧]، ومن بين التحف الطولونية والإخشيدية مجموعة من الألواح الصغيرة كانت تحفر عليها كتابات كوفية تسجل ممتلكات أصحابها من الدور والمعاصر والطواحين والحوانيت ونحوها، وكانت هذه الألواح تثبت على هذه الأبنية إشهارا لملكيتها، وقد عثر على ألواح كثيرة منها فى أطلال الفسطاط، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة لوح منها عليه كتابة كوفية من خمسة أسطر باسم هارون بن موسى البزاز[٢٠٨].

ثم تطور هذا الأسلوب العباسى فى أوائل القرن (٤هـ/ ١٠م) على أيدى الصناع المصريين تطورا عظيما وأصبح الحفر فيه أكثر عمقا والزخرفة أكثر تجسيما وتفصيلا[٢٠٩]، ولم يكن غريبا أن يزدهر فن الحفر على الخشب فى مصر خلال العصر الفاطمى وما تلاه، فقد كان للمصريين فيه براعة ظاهرة منذ أقدم العصور، ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد ما قاله غوستاف لوبون من أن العرب كانوا قد وصلوا فى إتقان مصنوعاتهم الخشبية وترصيعها بالصدف والعاج إلى درجة تقضى بالفخر حقا من تلك الأبواب العجيبة والمنابر ذات التقاطيع والتراصيع والسقوف ذات النقوش المتشابكة والمشربيات المخرمة مما كانوا يصنعونه بأغلظ الآلات وأقلها عددا[٢١٠].

أما فيما يختص بفن العاج فقد عرف الإنسان هذا الفن منذ العصور القديمة وظل يستخدمه طوال العصور التالية حتى العصر الإسلامى، وانحصر هذا الاستخدام فى صناعة القليل من التحف العاجية أو العظمية، وفى تطعيم الكثير من التحف الخشبية بهاتين المادتين وغيرهما من المواد الأخرى كالزرنشان ونحوه، ومع ذلك فإن الأمثلة الباقية من التحف العاجية الإسلامية الخالصة أمثلة قليلة أو نادرة، وربما كان ذلك لصعوبة الحصول على العاج الذى اعتبر من المواد الثمينة مثل المعادن النفيسة والأحجار الكريمة، وحرص الصناع - من ثم - على عدم التفريط فى أى جزء منه مهما صغر حجمه، واستخدموا القطع الصغيرة المتخلفة من عمل التحف الكبيرة مثل الصناديق والعلب والتماثيل ونحوها فى أعمال التطعيم حتى وصل بهم الأمر إلى استخدام المسحوق الناتج عن تقطيع العاج أو حفره أو حزه فى عمل ما يعرف بالحبر الهندى[٢١١].

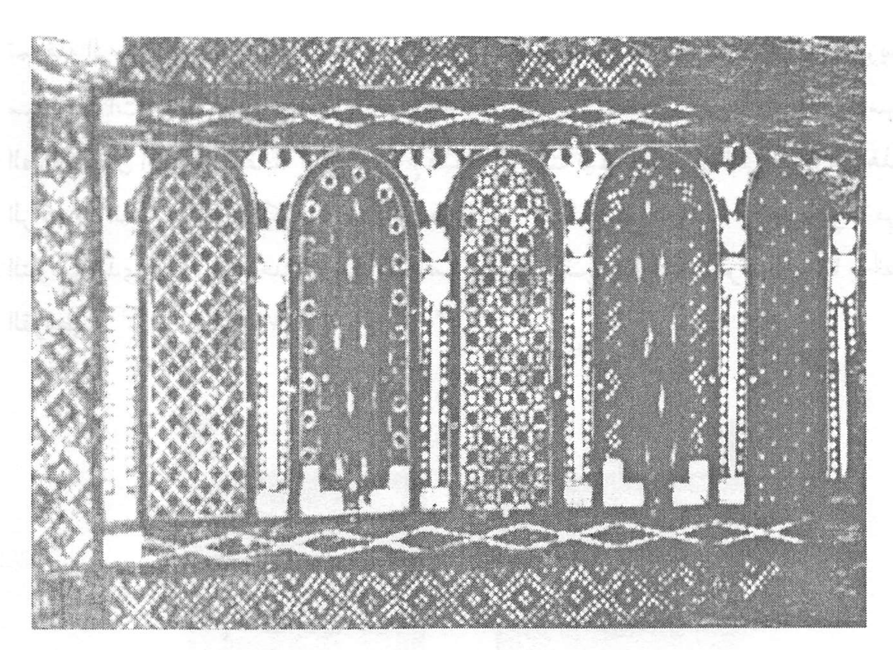
وقد عـرف الفراعنة فى مصر صناعـة العاج والعظم لتوفـر جاموس البحـر حينذاك فى النيل وتوفر الفيلة فى جنوب السودان، ووصلوا فيها إلى درجة بالغة الدقة والازدهار يشهد عليها ما شكلوه من تحفها الرائعة التى لازالـت باقية فى المتحف المصرى بالقاهرة حتى اليوم ومنها الأساور والأمشاط والتماثيل الآدميـة والحيوانية الصغيرة وأيادى السكاكين والمراوح وأرجل الأثاث والعصى وغير ذلك من مظاهر تزيين التحف الخشبية المختلفة التى ساعدت عليها قابليـة العاج الكبيرة للنقش والحفر والتلوين، وهى الطرق الزخـرفية التى شاعت فى العاج المصرى القديم(٢١٢).

وانتقلت هذه الصناعـة من الفراعنة إلى الفينيـقيين واليونانيين والرومانيين والبـيزنطيين الذين نجحوا فى اتخـاذ الصفائح العاجية الرقـيقة من أنياب الفيلة وزينوها بالحـفرين الغائر والبارز، كـما نجحـوا فى أن يصنعوا من هذا العاج الـتحف الصغـيرة المختلفـة كالصناديق والعلب الأسطوانية وغيرها، ولعل من أحسن أمثلة التحف العـاجية الرومانية والبيزنطية ما عـــرف باسم الـدبتش (Dyptich) وهو ـ كما ذكـره الأستاذ الدكتـور محمد عـبد العزيز مرزوق ـ عبارة عن غلاف كتاب أو رسالة يدهن وجهه الداخلى بالشمع ثم يكتب عليه بآلة حادة ما يراد كتابـته من الرسائل أو التهانى فى المناسبات المختلفـة كالأعياد والمواسم، وفى العصر البيزنطى عندمـا صارت المسيحية هى الديانة الرسمية لـلدولة تغيرت وظيفة الدبتش وصار يستـخدم لكتابة أسماء من ساهمـوا بخبزهم ونبيذهم فى عـمل القرابين لكنائسهم، وكانت هذه الأسـماء عادة ما تقـرأ بعد القداس حتى يعـرفها أبناء الكنيـسة، ثم تطور هذا الدبتش وسـجلت عليه بعـد ذلك تواريخ الميـلاد وتواريخ الوفاة للشـخصـيات البـارزة فى المجتمع البـيزنطى ممن كانت لهم أياد بيضاء على الكنـائس، وقد ظل هذا النوع من التحف العاجية البيـزنطية حتى بداية العصر الإسلامى لكنه لم يستـمر طويلا ولم يعثر منه إلا على مثـال نادر لايزال محفوظا فى المتـحف الأهلى للآثار بمدينة برغش (Burgos) الأسـبانيـة ويحمل اسم الخليفة الأندلسى عبدالرحمـن الناصر، وقد احتفظ هذا المثال الإسلامى النادر بشكله الخارجى التقليدى، بـينما اختلف شكله الداخلى بسبب اختلاف وظيفـته أو غرضه فعـملت فيـه تجوفـيات دائرية ربما كانـت تستخـدم لحفظ بعض الأصبـاغ أو الدهون التى استخدمتها النساء للزينة أو لحفظ بعض أدوات لعبة النرد وغيرها(٢١٣).

وقد ورث المسلمون هذه الصناعة العاجية والعظمية وتعلموا أسرارها ممن سبقهم من الأمم ولاسيما الأقباط، ثم تفوقوا فيها وطوروها من حيث الشكل والزخرفة بما أحدثوه فيها من أشكال جديدة لم تكن معروفة من قبل، يدل على ذلك ما صنعوه من العلب الصغيرة لحفظ المجوهرات منذ العصر الأموى، وما عملوه من الصناديق ذات الأغطية المسنَّمة (Hip roofed) التى حلت محل الأغطية التقليدية المسطحة(٢١٤).

وقد عثر فى مناطق أثرية مختلفة أهمها الفسطاط على عدة قطع من العظم المحفور يرجع تاريخها إلى أوائل العصر الإسلامى يتضح فى أسلوب حفرها استمرار التقاليد القبطية التى رأيناها فى الحفر على الخشب ولاسيما فيما يتعلق بالزخرفة بنبات العنب الذى يمثل عنصرا من أهم عناصر الفنون القبطية، ولذلك ظل مؤرخو الفنون الإسلامية حتى عهد قريب ينسبون ما عثر عليه من قطع العظم المحفور التى تزينها تفريعات العنب إلى عصر ما قبل الإسلام، وربما كانت هذه القطع من عمل بعض الصناع الأقباط الذين استمروا فى خدمة الحكام المسلمين فى بداية العصر الإسلامى لما تميزوا به من القدرات والمهارات الصناعية، وتنحصر زخارف هذه الحشوات العظمية والعاجية فى رسوم عقود ترتكز على أعمدة ذات قواعد وتيجان رمانية الشكل تعلوها أشكال أوان تحت زخارف مجنحة، أما داخل هذه العقود فتوجد عناصر هندسية بسيطة من المعينات والمربعات والدوائر(٢١٥).

وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك لوح عظمى مستدير من صناعة مصر عليه زخارف من نبات العنب وثمان لوحات مثلثة الشكل كانت فى غالب الظن تطعيما لحشوة من تابوت خشبى تزينه زخارف مجمعة كالسفسيفساء، وقد أرجعت هذه القطعة إلى بداية العصر الإسلامى فى النصف الثانى من القرن (٢هـ/ ٨م) (شكل ٧١)، ثم سار أسلوب الحفر على العظم فى العصر العباسى طبقا لأسلوب الحفر الذى وجدناه على الخشب الطولونى ولاسيما طريقة الحفر المائل أو المشطوف التى ابتكرها الصناع ـ كما أسلفنا ـ فى سامرا خلال القرن (٣هـ/ ٩م)، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدة قطع عظمية عثر عليها فى أطلال الفسطاط تزينها زخارف بسيطة بالأسلوب المشار إليه(٢١٦).

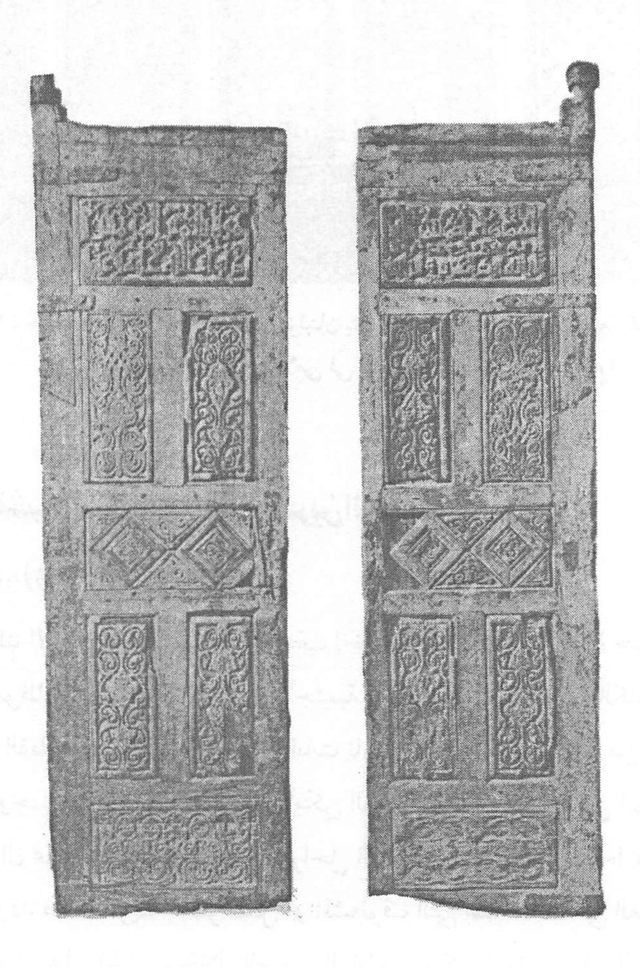


شكل٧١ ـ حشوة خشبية فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف مجمعة كالفسيفساء تنسب إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرن (٢هـ/ ٨م)

٢ - فنون الخشب والعظم والعاج فى العصرين الفاطمى والأيوبى: (ق ٤ - ٧هـ/ ١٠ - ١٣م)

حفظت لنا الأيام عددا كبيرا من التحف الخشبية الفاطمية فى حالة جيدة مما لا يزال بعضه محفوظا فى المتاحف المحلية والأجنبية وبعضه فى المساجد والكنائس والأديرة، ومعظمه من القطع المؤرخة بما عليه من كتابات تاريخية أو بما هو معروف من تواريخ الأبنية الأثرية التى وجد فيها، ومن هذا وذاك أمكن الوقوف على خصائص فنون الأخشاب الفاطمية طوال عصرهم المديد بدءا من مراحل التكوين والتشكيل وانتهاءا بمراحل الكمال والإزدهار، وقد ظلت طريقة الحفر المائل أو المشطوف التى استخدمت فى العصر الطولونى سائدة فى الحفر على الخشب خلال العصر الفاطمى المبكر كما نرى فى الأربطة الخشبية بجامع الحاكم الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٣٩٠ ـ ٤٠٣هـ/ ٩٩٠ ـ ١٠١٣م) وفى باب الأزهر الذى أمر الحاكم بصنعه لهذا الجامع عندما عمره سنة (٤٠٠هـ/ ١٠١٠م) والذى

تم نقله إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهو مصنوع من خشب الشوح التركى وتزينه سبع حشوات مستطيلة نقشت عليها بطريقة الحفر المائل أو المشطوف تفريعات نباتية عباسية الطراز تكون أشكالا متقابلة ذات أوضاع منفصلة نالت فيها السيقان التى تربط بين هذه الزخارف النباتية أهمية أكبر مما كان لها من قبل، كما نالت كتاباتها الكوفية نوعا من التزهير الذى شاع استخدامه عند الفاطميين وعند القرامطة حتى عرف أحيانا بالخط القرمطى[٢١٧]. (شكل ٧٢).



شكل٧٢ ـ باب الخليفة الحاكم الذى أمر بصنعه للجامع الأزهر فى متحف الفن الإسلامى يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى سنة (٤٠٠هـ/ ١٠١٠م)

ومع أن الفاطميين كانوا قد عملوا فى رسم زخارفهم طبقا للأصول الفنية التى اتبعت فى النقوش الجصية بالجامع الأزهر، إلا أن الموضوعات والأساليب الطولونية فى الحفر على الخشب كانت قد بدأت فى الاختفاء منذ عهد الحاكم ليحل محلها أسلوب فاطمى جديد زادت فيه العناية بدقة الحفر وتفاصيله حتى بلغت غاية الإتقان فى نقش الفروع والأوراق النباتية، فضلا عن التوفيق الهائل فى استخدام أشكال الحيوانات والطيور كعنصر زخرفى، وتمثل هذا الأسلوب الفاطمى الجديد فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أبدع تمثيل حشوة باب مستطيلة رائعة (شكل ٧٣) ذات حفر عميق تزينها تفريعات نباتية تحيط برأسى حصانين تخرج من فم كل منهما مراوح وأنصاف مراوح نخيلية تتضح فيها الدقة المتناهية فى حفر العناصر الزخرفية حفرا بارزا، وتنحصر أبرز الخصائص الفنية الفاطمية فى هذه القطعة وفى مثيلاتها المحفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك فى شدة العناية بالتفاصيل الفنية ممثلة فى رسم المراوح النخيلية والأشرطة ذات الحبيبات الكروية ولجم الخيل (٢١٨).

ولعل من أبدع أمثلة الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى المحراب الذى كان فى الجامع الأزهر (شكل ٧٤) والمعابر الخشبية بالجامع الأقمر وباب جامع الصالح طلائع ونماذج المحاريب الخشبية المتنقلة التى كانت توضع فى مشاهد آل البيت النبوى رضوان الله عليهم، والمنبر الخشبى وكرسى السورة اللذين عثر عليهما فى مسجد بدير سانت كاترين، يضاف إلى ذلك كله من روائع الأخشاب الفاطمية سياج خشبى فى كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة (شكل ٧٥) يتألف من حشوات فى بعضها رسوم رهبان فى أسلوب فنى بيزنطى، وفى بعضها الآخر فروع نباتية تقوم بينها أشكال حيوانية وعناصر هندسية مفرغة ومتشابكة تتخللها صلبان، وحجاب الهيكل فى كنيسة الست بربارة بذات المنطقة الذى تزين حشواته - فى ثروة وتنوع زخرفى هائل - تفريعات نباتية تتحد مع أشكال طيور وحيوانات ورسوم آدمية نجد فيها أمثلة جيدة لمناظر الصيد والبلاط وأشكالا متقابلة من الطيور والحيوانات المفردة أو المجمعة، وتكون هذه الزخارف ذات الرسوم الآدمية والحيوانية والتفريعات النباتية وحدات زخرفية كاملة تمثل أهم خصائص الزخرفة الفاطمية رغم ما

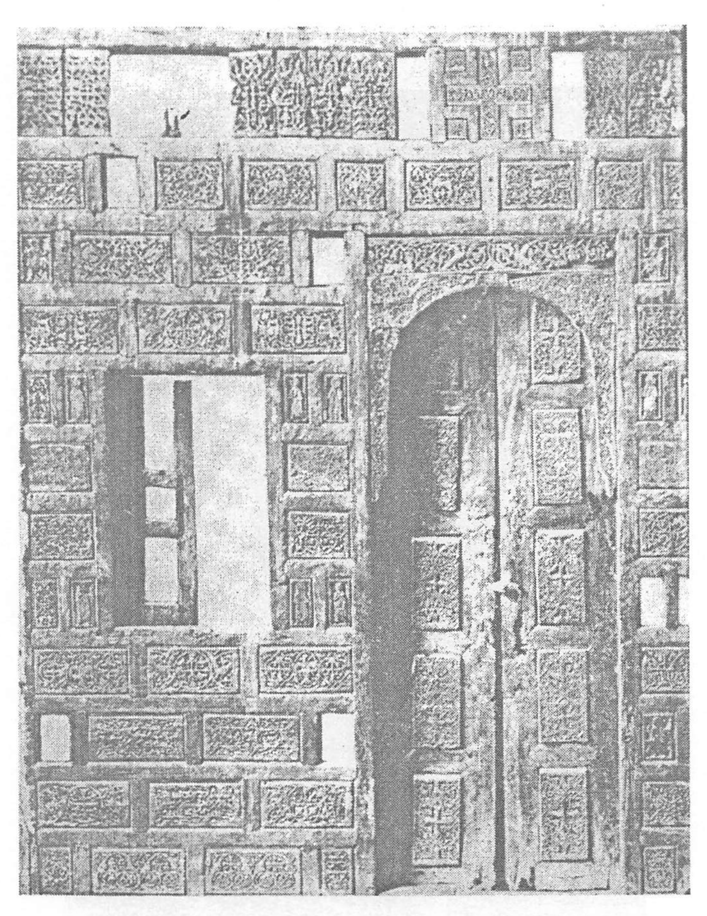
نجده فيها من تأثر بالتقاليد القبطية بعض الشىء، لأن الأقباط كانوا - كما أسلفنا - من الصناع المهرة فى فنون الحفر على الخشب والعظم والعاج وغيره، ولأن الفاطميين كانوا هم أيضا من أكثر الحكومات الإسلامية فى مصر تسامحا مع الأقباط حتى أنهم استوزروا غير واحد منهم فى دواوينهم (٢١٩).



شكل٧٣ - حشوة باب فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف نباتية تحيط برأسى حصانين تنسب إلى العصر الفاطمى فى القرن (٥هـ/ ١١م)



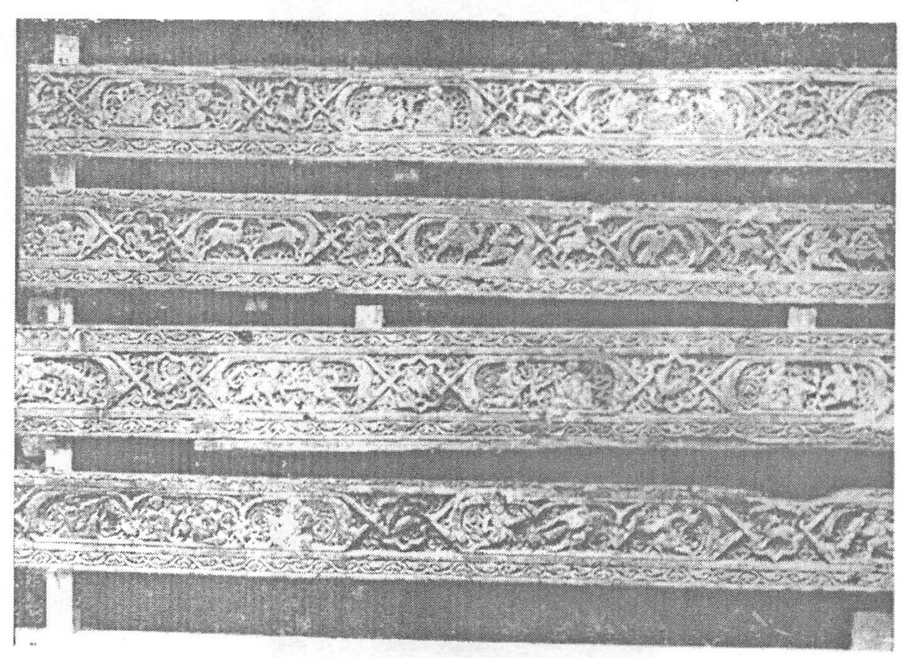
شكل٧٤ ـ محراب خشبى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أصله من الجامع الأزهر يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٦هـ/ ١٢م)



شكل٧٥ ـ حجاب خشبى فى كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٦هـ/ ١١م)

وقد ظلت الرسوم الحيوانية والموضوعات الآدمية التى شاعت فى الحفر على الخشب الفاطمى مستمرة خلال القرن (٥هـ/ ١١م)، ومن أحسن الأمثلة الدالة على ذلك ـ مما لا يزال محفوظا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ـ مجموعة الألواح الخشبية ذات النقوش الحافلة بالزخارف المحفورة التى عثر عليها فى بيمارستان السلطان قلاوون (شكل ٧٦)، وكانت هذه المجموعة جزءا من زخارف القصر الفاطمى الغربى الصغير الذى بدأ بناءه الخليفة العزيز بالله ٣٦٥٠ ـ ٣٨٦م) واستمر بقاؤه حتى هدم صلاح الدين جزءا منه، ثم أقيمت عليه مجموعة السلطان قلاوون المعمارية التى اشتملت على المدرسة والقبة

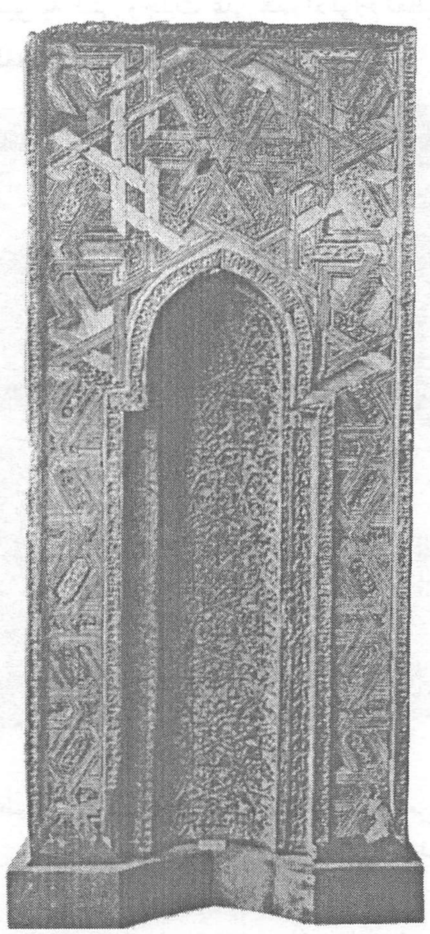
والبيمارستان، وقد أعيد حفر ظواهر بعض هذه الألواح الفاطمية فى العصر المملوكى واستخدمت كأفاريز لتغطية جدران البيمارستان المشار إليه، وكانت الرسوم والصور المملوكية الملونة التى نقشت عليها عبارة عن موضوعات آدمية وحيوانية ونباتية تمثل مناظر صيد ومجالس طرب تضم موسيقيين وراقصين وتجار، إضافة إلى أشكال طيور وحيوانات داخل مناطق تفصلها زخارف متشابكة على أرضية من تفريعات نباتية مورقة ومزهرة ذات حفر أقرب إلى الطبيعة وأكثر إتقانا من مثله فى أوائل العصر الفاطمى رغم افتقاره للتفاصيل الفنية الدقيقة التى تميزت بها زخارف الأخشاب المبكرة لهذا العصر، ومع ذلك فإن المناظر الآدمية والحيوانية التى وجدت على هذه الألواح تعطينا فكرة طيبة عن حياة المصريين وعاداتهم فى العصر الفاطمى (٢٢٠).



شكل٧٦ ـ ألواح خشبية فاطمية فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أصلها من القصر الغربى الصغير عثر عليها فى بيمارستان قلاوون يرجع تاريخها إلى القرن (٥هـ/ ١١م)

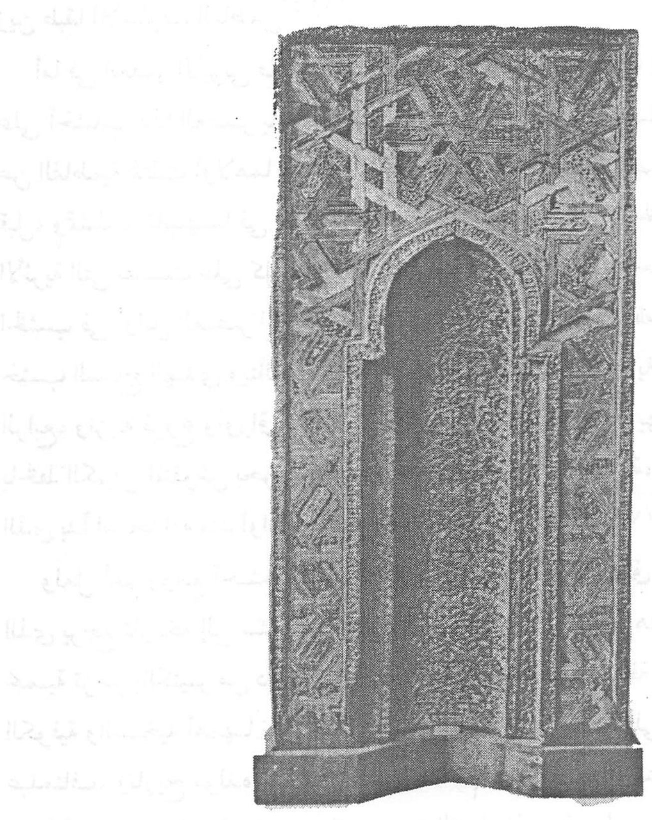
واستمرت الأساليب الفاطمية المشار إليها فى الحفر على الخشب خلال القرن (٦هـ/ ١٢م) مع اتجاه أكبر إلى الإتقان وكثرة التفاصيل ، وخير الأمثلة الدالة على ذلك فى متحف

الفن الإسلامى بالقاهرة محراب مسجد السيدة نفيسة الذى يعد واحدا من أبدع أمثلة الحفر على الخشب الفاطمى التى ترجع إلى القرن (٦هـ/ ١٢م) (شكل ٧٧)، وتزين حنيته زخارف نباتية وهندسية غاية فى الدقة الصناعية والإبداع الفنى وتتألف من تفريعات العنب المتداخلة مع أشرطة هندسية تكون أشكالا متعددة الأضلاع، أما إطار المحراب فينقسم بواسطة أشرطة من الزخارف الهندسية البسيطة إلى عدة أقسام بداخلها حشوات محفورة تزينها عناصر التوريق وتفريعات العنب، علاوة على كتابات كوفية كانت بمثابة بداية التجويف والليونة التى مهدت لظهور خط النسخ الذى حل محل الخط الكوفى فى العصر المملوكى (٢٢١).



شكل٧٧ ـ محراب خشبى من مشهد السيدة نفيسة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٦هـ/ ١٢م)

ثم شاع بعد ذلك أسلوب الحفر على مساحات أكبر من ذى قبل، وبلغ هذا الأسلوب قمة نضجه فى العصر المملوكى، ولم تعد الزخارف فيه مجرد أشكال متكررة مستمرة، بل انحصرت داخل وحدات هندسية صغيرة ذات أشكال سداسية أو نجمية تشتمل كل منها على موضوع زخرفى قائم بذاته، ونرى ذلك بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة فى محراب مشهد السيدة رقية الذى يرجع تاريخه إلى ما بين سنتى (٥٤٩ ـ ٥٥٥هـ/ ١١٥٤ ـ ١١٦٠م) (شكل ٧٨) وقد حفرت زخارفه الرائعة حفرا غاية فى الدقة والجمال، أما ظهره وجانباه ففيهما ثروة هائلة من الزخارف النباتية وتفريعات العنب المنبثقة من الزهريات، وتكون كل ست حشوات من هذا المحراب طبقا نجميا جعله من أقدم التحف الخشبية المؤرخة التى ظهر عليها هذا العنصر الزخرفى الذى شاع استخدامه فى عصر المماليك حتى تميزت به معظم منتجات هذا العصر وصار من أبرز خصائصها الفنية[٢٢٢].



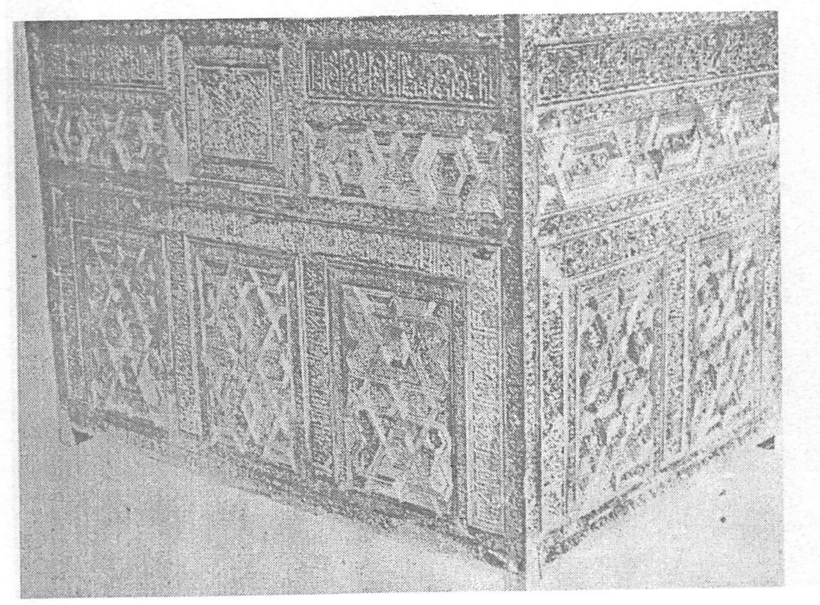
شكل٧٨ ـ محراب خشبى من مشهد السيدة رقية فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٦هـ/ ١٢م)

ومع أن الزخارف النباتية كانت تمثل العنصر الرئيسى فى الزخرفة الفاطمية إلا أن أوراق العنب وعناقيده كانت تظهر بين الحين والآخر وسط المراوح النخيلية، وظلت الزخارف الحيوانية التى شاعت فى الحفر على الخشب خلال القرن (٥هـ/ ١١م) متبعة فى القرن (٦هـ/ ١٢م) إلا أنها صارت أقل جودة وأقل عناية بالتفاصيل، وبدت الحيوانات والطيور فيها مسطحة كالظلال، يؤيد ذلك فى متحف المتروبوليتان بنيويورك حجاب هيكل كنيسة أبى سيفين الذى يرجع تاريخه إلى ما بين سنتى (٤٨٧ ـ ٥١٥هـ/ ١٠٩٤ ـ ١١٢١م)، ويتكون ـ كما أسلفنا ـ من حشوات مستطيلة تضم رسوما آدمية وحيوانية وصور قديسين وزخارف نباتية تتخلها أشكال صلبان(٢٢٣) وكان من نتيجة الدقة الصناعية والروعة الجمالية والإتقان الزخرفى والفنى الذى وصل إليه فن الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى أن انتقل هذا الفن إلى صقلية، وظهرت آثاره فى باب المارتوانا فى باليرمو الذين زين طبقا للأسلوب الفاطمى(٢٢٤).

أما فى العصر الأيوبى فقد ظلت الأساليب الفنية والزخرفية الفاطمية متبعة فى الحفر على أخشاب هذا العصر باستثناء ظاهرتين جديدتين تميزت بهما فنون الأخشاب الأيوبية عن الفاطمية تمثلت أولاهما فى أن الزخارف النباتية كانت قد أصبحت أكثر إتقانا عن ذى قبل، وتمثلت ثانيتهما فى إحلال خط النسخ تدريجيا محل الخط الكوفى فى الكتابات الأثرية التى نقشت على كل من الآثار الثابتة والمنقولة، ومن أحسن أمثلة الحفر على الخشب فى أوائل العصر الأيوبى تابوت إمام الحسين رضوان الله عليه، وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويتألف من ثلاثة جوانب فقط لأنه كان يلاصق الحائط فى الجانب الرابع، وتزينه فروع وأوراق نباتية فى حشوات متناسقة تحيط بها كتابات قرآنية بعضها بالخط الكوفى المنقوش بحروف كبيرة تحليها فروع نباتية مورقة، وبعضها بالخط النسخى الذى بدأ استخدامه منذ أواخر العصر الفاطمى(٢٢٥) (شكل ٧٩).

ولعل أهم روائع أخشاب هذا العصر الأيوبى على الإطلاق تابوت الإمام الشافعى الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٥٧٤هـ ١١٧٨م) وتزينه زخارف هندسية رائعة قوامها أطباق نجمية تزخر بالكثير من دقائق العناصر النباتية المختلفة، إضافة إلى العديد من الكتابات الكوفية والنسخية أهمها نص كوفى بنسب الإمام الذى ينتهى إلى هاشم بن عبدالمطلب بن عبدمناف، وتاريخ مولده سنة (١٥٠هـ/ ٧٦٧م) وتاريخ وفاته سنة (٢٠٤هـ/ ٨١٩م)، ثم كتابة أخرى تشتمل على اسم صانعه عبيد النجار المعروف بابن معالى وتاريخ صناعته سنة (٥٧٤هـ/ ١١٧٨م)(٢٢٦) (شكل ٨٠).

شكل٧٩/ ١ـ

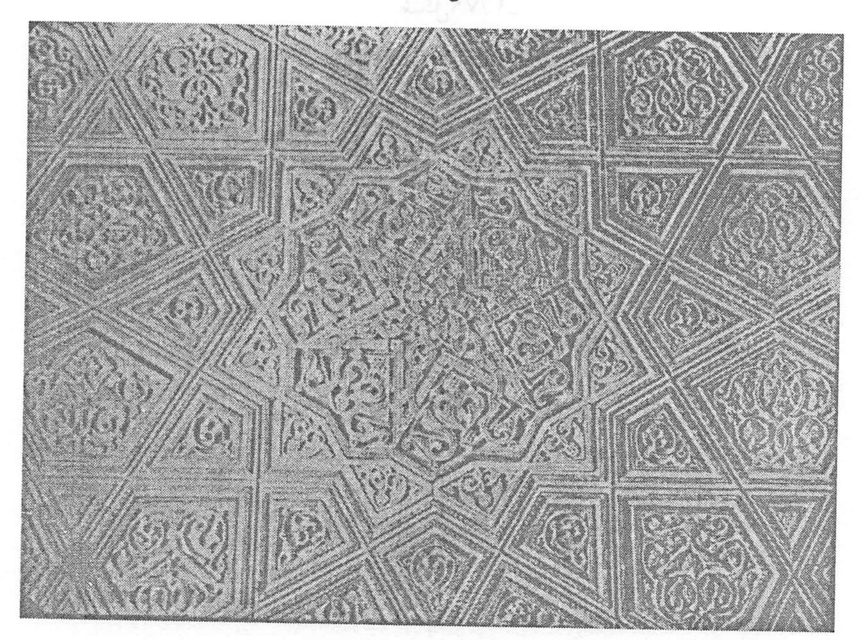


شكل٧٩/ ٢ ـ

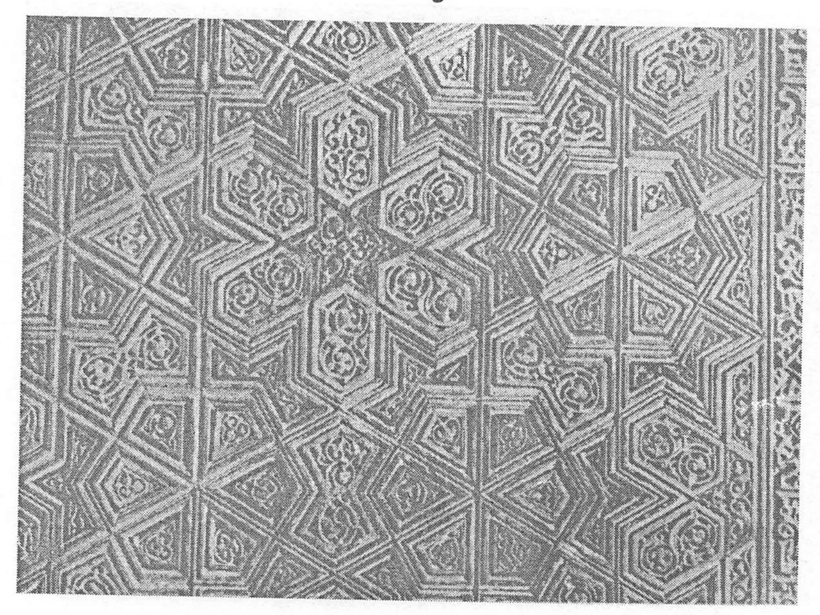


شكل٧٩ ـ تابوت خشبى من مشهد الإمام الحسين فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى بداية العصر الأيوبى فى القرن (٦هـ/ ١٢م)

شكل ٨٠/ ١ـ



شكل ٨٠/ ٢ ـ



شكل ٨٠ـ حشوات خشبية من تابوت الإمام الشافعى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخها إلى بداية العصر الأيوبى فى القرن (٦هـ/ ١٢م)

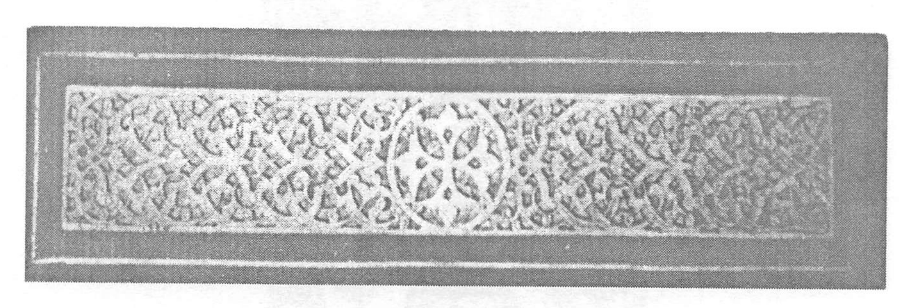
أما فيما يتعلق بفنون العظم والعاج فى هذين العصرين فقد عثر فى أطلال الفسطاط على عدة قطع عظميةوعاجية ذات أشكال مختلفة تزينها موضوعات آدمية تذكرنا طريقة حفرها وعناصر زخارفها بالخشب الفاطمى المحفور الذى يرجع تاريخه إلى القرن (٥هـ/ ١١م) ولاسيما الألواح الخشبية التى عثر عليها - كما أسلفنا - فى بيمارستان قلاوون، وتزين هذه القطع العظمية زخارف بارزة تضم موضوعات تصور أمراء فى مجالس طرب أو مناظر صيد على أرضية تملؤها زخارف نباتية تتشابه مع زخارف الألواح الخشبية المشار إليها، وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة من العظم الفاطمى يزينها شكل صياد وغزال على أرضية من التفريعات النباتية(٢٢٧) (شكل ٨١).



شكل٨١- قطعة من العظم فى متحف المتروبوليتان بنيويورك يزينها رسم صياد وغزال تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٥هـ/ ١١م)

كذلك ينسب إلى العصر الفاطمى عدد من القطع العاجية كانت عبارةعن حشوات تطعم صناديق خشبية تزينها نفس الزخارف التى رأيناها فى الخشب الفاطمى المحفور، وتنحصر هذه الزخارف فى أشكال الموسيقيين والراقصين والصيادين والعقبان المنثورة بين تفريعات العنب، وقد حفرت كلها حفرا مفرغا به كثير من التفاصيل وخاصة فى رسم الملابس، وتنسب هذه اللوحات إلى عصر الخليفة المستنصر بالله وتعد أسمى ما وصل إليه فن الحفر على العاج فى العصر الفاطمى (٢٢٨).

أما فى العصر الأيوبى الذى لم يصلنا منه غير القليل من التحف العاجية الصغيرة المخرمة، فقد ظلت الأساليب الفاطمية التى استخدمت فى الحفر على العظم والعاج متبعة خلال هذا العصر مع اختلاف واحد انحصر فى أن الزخرفة الأيوبية كانت قد اقتصرت - إلى جانب الكتابات النسخية - على الأشكال النباتية والهندسية ونرى ذلك فى حشوة عاجية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تعبر عن هذه الخاصية أصدق تعبير (٢٢٩) (شكل ٨٢).



شكل ٨٢- حشوة عاجية فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف نباتية وهندسية تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨هـ/ ١٤م)

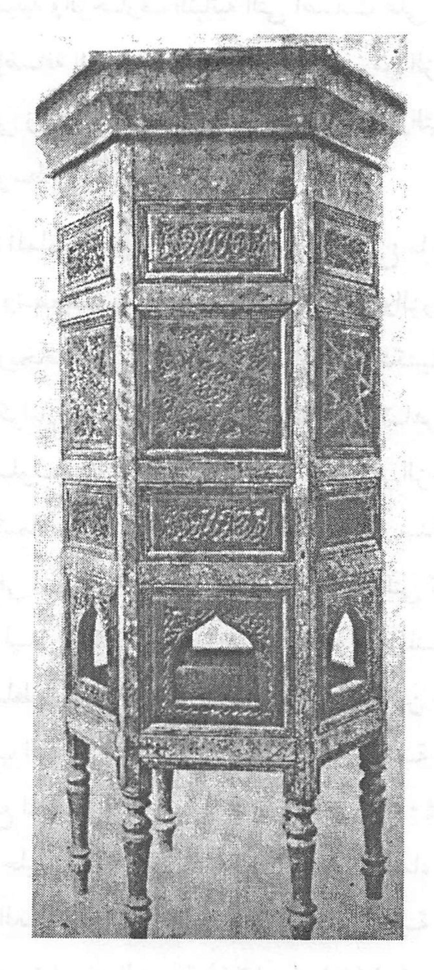
٣ - فنون الخشب والعظم والعاج فى العصرين المملوكى والعثمانى: (ق ٧ - ١٢هـ/ ١٣ - ١٨م)

صارت فنون الحفر على الخشب المملوكى فى النصف الأخير من القرن (٧هـ/ ١٣م) أكثر تنوعا واتقانا من العصر الأيوبى، حيث ابتكر الفنانون فى عصر المماليك أشكالا

جديدة من المراوح النخيلية والزخارف النباتية التى أضفت على فنون الخشب المملوكية طابعا جماليا رائعا، إضافة إلى ما شاع فى هذا العصر من الزخارف الهندسية ذات الحشوات السداسية التى زينت بزخارف نباتية دقيقة متشابكة والتى غالبا ما كانت تنتظم حول شكل نجمى فى الوسط(٢٣٠).

ولاتزال آثار القاهرة المملوكية تحتفظ بأمثلة عديدة من أروع ما أنتجه صناع هذا العصر فى الحفر على الخشب وتطعيمه بالعظم والعاج والأبنوس والزرنشان فيما بين القرنين (٧-٩هـ/ ١٣ - ١٥م) وبخاصة فى كراسى العشاء والمنابر والكتبيات والدواليب وغيرها، وأحسن أمثلة هذه الكراسى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كرسى عشاء مطعم بالعظم والأبنوس فى أسلوب رائع يزخر بالعديد من العناصر الزخرفية التقليدية، وكان أغلب هذه الكراسى - كما أسلفنا - ذات أشكال منشورية أو سداسية أو ثمانية لتوضع عليها صوانى العشاء فى المنازل أو لتحمل فوقها الشماعد التى كانت توقد على جانبى المحاريب عند الصلاة ليلا (شكل ٨٣)، وأحسن أمثلة هذه المنابر مما يرجع إلى القرن (٧هـ/ ١٣م) منبر السلطان لاجين الذى أمر بصنعه لجامع ابن طولون سنة (٦٩٦هـ/ ١٢٩٦م) وهو من خشب الساج الهندى وتزينه حشوات مطعمة بالأبنوس عليها رسوم نباتية دقيقة، ومنبر جامع الماردانى الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٧٤٠هـ/ ١٣٤٠م) وتزينه حشوات مطعمة بالسن حليت بزخارف نباتية دقيقة أيضا وغيرهما، وأحسن أمثلة الكتبيات والدواليب ما نجده فى العديد من آثار القاهرة المملوكية الباقية حتى اليوم مثل جامع السلطان المؤيد الذى يرجع تاريخه إلى سنة (٨٢٤هـ/ ١٤٢١م) ومدرسة أبى بكر مزهر التى يرجع تاريخها إلى سنة (٨٨٤هـ/ ١٤٨٠م) وغيرهما(٢٣١).

ثم بدأ فن الحفر على الخشب فى التدهور منذ القرن (٩هـ/ ١٥م) على الرغم من وجود بعض الأمثلة الجيدة التى ترجع إلى تلك الحقبة من العصر المملوكى لأن أحسن ما صنع فيها لايمكن أن ينافس ما عمل فى العصور السابقة، وخير شاهد على ذلك منبر مسجد عبد الباقى جوربجى بالأسكندرية الذى يرجع تاريخه إلى سنة (١١٧١هـ/ ١٧٥٧م) ومنبر مسجد فرشوط بالخانقاه البندقدارية الذى يرجع تاريخه إلى القرن (٨هـ/ ١٤م)(٢٣٢).

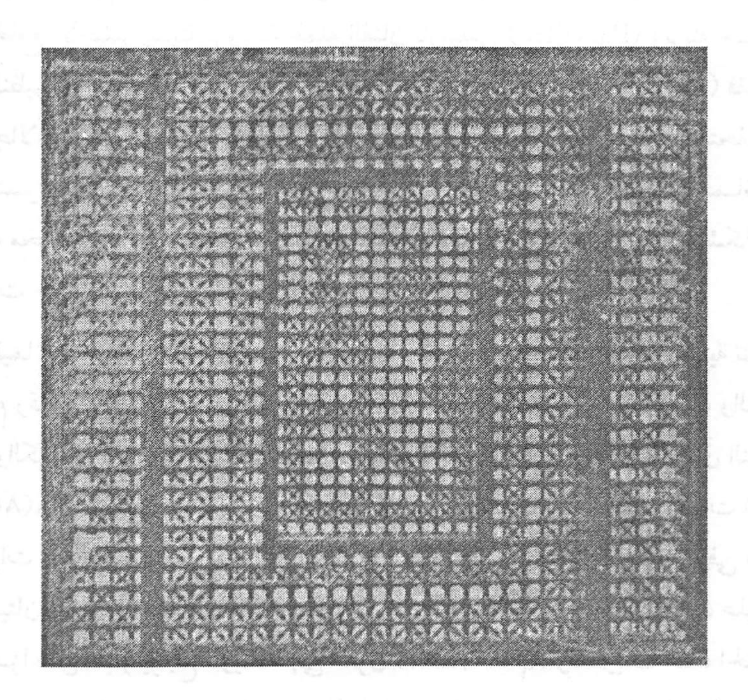


شكل٨٣ـ كرسى عشاء من الخشب المطعم بالعظم والأبنوس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م)

واستعمل الخشب فى العصر المملوكى على نطاق واسع فى عمل سقوف العمائر الأثرية المختلفة من أفلاق النخيل التى عرفت بالبراطيم، وقد برع النجارون حينذاك فى كسوة واجهاتها المرئية بألواح رقيقة من خشب الحور، وفى ملء الفراغ بين كل برطومين بعوارض عمودية عليهما تنتج منها أخاديد قليلة العمق ذات أشكال مستطيلة ومربعة زينوها برسوم محفورة أو مدهونة موهوها فى كثير من الحالات بالذهب واللازورد، وغالبا

مـا عملوا تحت هذه السـقـوف ـ فى أعلا الجـدران ـ إزارات خشـبيـة رقـيقـة زينت بنفس الأساليب والعناصر التى زينت بها السقوف أحيانا، أو نقشت بنصوص إنشائية أو قرآنية أو شعرية فى معظم الأحيان(٢٣٣).

وشاع فى مـصر خلال هذا العصـر نوع من الشبابيك الخشـبية التى عرفت بالمشـربيات والتى غالبا ما كانت تزود بحنيات خارجيـة لوضع قلل الفخار لتبريد ماء الشرب، ومن هنا جاءت تسـميتهـا بالمشربيات، وقد تمكن صناعـها من إنتاج أشكال عـديدة منها عن طريق التغـيير فى وضع الكرات والفـواصل الخشبـية المخروطة التى تربط بين أجـزائها، ولايزال الكثـير من منازل وقـصـور القاهرة المملـوكـيـة والعثـمـانية تحتفظ بأمـثلة رائعـة من تلك المشربيات مما كانت بعض أجزائها تملأ أحـيانا بقطع من الخشب المخروط لكى تؤلف صورا لأشجار أو نصوصا لكتـابات عربية بخط النسخ الذى شاع استخدامه عـلى كافة منتجات عصر المماليك(٢٣٤) (شكل ٨٤).



شكل٨٤ـ مشربية من خشب الخرط المملوكى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فيما بين القرنين (٨ ـ ٩هـ/ ١٤ ـ ١٥م)

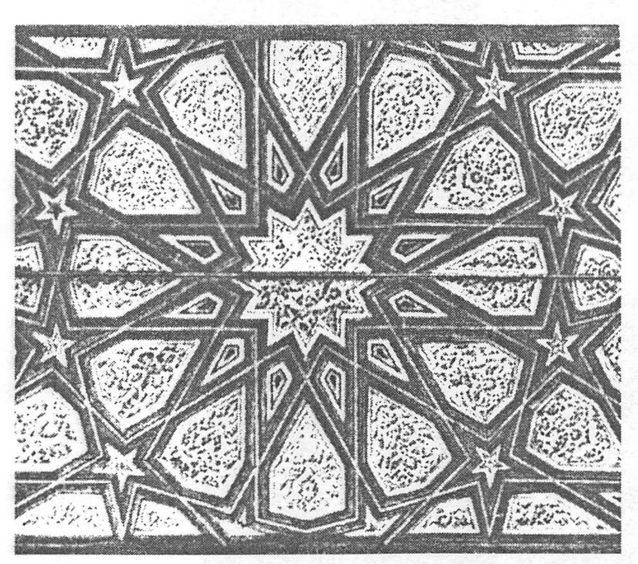
أما فى العصر العثمانى فقد استخدمت الأخشاب المختلفة ـ مثل العصور السابقة ـ فى عمل العديد من قطع الأثاث اللازمة للآثار الثابتة مثل الأبواب والشبابيك والأسقف وأربطة العقود، علاوة على استخدامها فى بعض القباب والأعمدة وغير ذلك، وفى عمل التحف المنقولة مثل المنابر والكراسى والدكك والتوابيت والأمشاط والعلب والأوانى المختلفة التى كانت تستخدم فى حياة الناس اليومية، وقد زينت كل هذه الأخشاب الثابتة والمنقولة بكافة الطرق الزخرفية الواردة فى الفصل الثالث من هذا الباب، ونعنى بذلك الصبغ والحز والتطعيم والتعشيق والخرط والتخريم[٢٣٥].

وكان العثمانيون قد ورثوا هذه الطرق عن الأمم التى سبقتهم، واستخدموها فى تزيين تحفهم الخشبية التى لازالت بعض نماذجها المؤرخة بالقرن (٩هـ/ ١٥م) باقية حتى اليوم فى متحف نجده بين مدينتى أطنة وقيصرية، ومنها كرسى مصحف يرجع تاريخه إلى سنة (٧٣٦هـ/ ١٣٣٥م) يتكون من لوحين متداخلين زين كل منهما بعناصر نباتية ذات حفر عميق حينا ومخرم حينا آخر، إضافة إلى كتابات عربية باسم أمير الأمراء سنجر أغا، وفى باب بالجامع الأخضر بمدينة بروسة عمله الفنان بارفيللى (Parvillee) ويزينه حفر رائع منعدم النظير فى الفن العثمانى كله، أما فى القرنين (١٠ ـ ١١هـ/ ١٦ ـ ١٧م) فقد ظلت نفس مجالات الفنون الخشبية العثمانية باقية ومنها باب من خشب الجوز فى متحف قونية تزينه حشوات مختلفة ذات كتابات عربية، وكرسى مصحف من جامع السليمانية تزينه زخارف مخرمة، ومنها حشوة من منبر مسجد السلطان أحمد الأول تزدان بأشكال نباتية رائعة ذات حفر بارز[٢٣٦].

أما فيما يتصل بفنون العظم والعاج فى هذين العصرين فإن الدراسات الأثرية تشير إلى استخدام رقائق العظم فيما بين القرنين (٧ـ٩هـ/ ١٣ ـ ١٥م) لزخرفة الأبواب والشبابيك والمنابر والكراسى وغيرها فى حشوات مجمعة كانت أهم أشكالها الأطباق النجمية (شكل٨٥)، إضافة إلى الحشوات المستطيلة التى اشتملت على بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية والنصوص الإنشائية وأسماء السلاطين والأمراء، وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك مصراعا باب وعدد من الحشوات العاجية المنفصلة يغلب على الظن أنها أجزاء من منبر يرجع تاريخه إلى القرن (٧هـ/ ١٣م)، وقد زينت هذه الحشوات بزخارف جميلة من عناصر التوريق المملوكية المتداخلة بطريقة الحفر البارز ذات المستويين[٢٣٧].



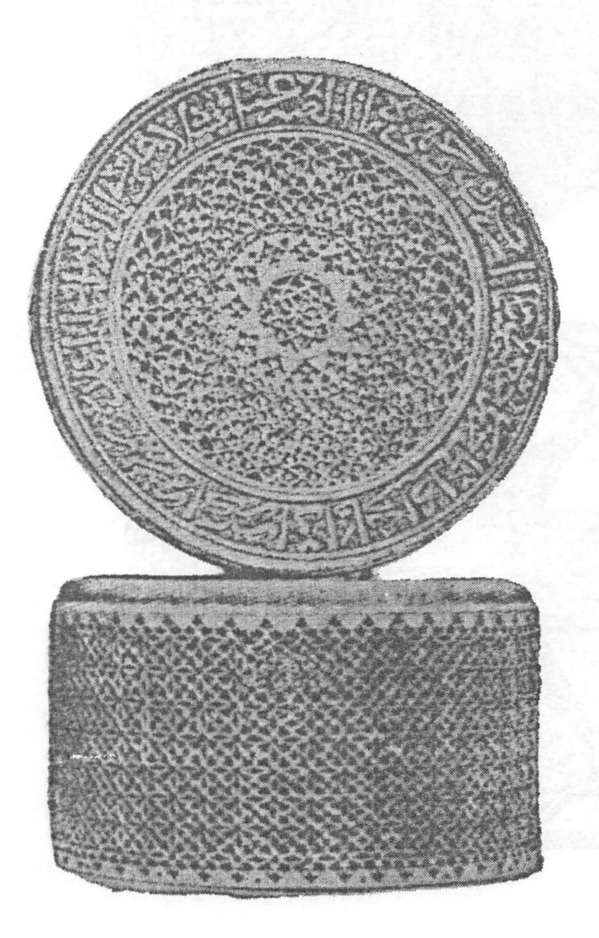
شكل٨٥/ ١ـ



شكل٨٥/ ٢ ـ

شكل٨٥ـ طبقان نجميان مطعمان بالعظم والعاج أحدهما بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة والآخر بمتحف المتروبوليتان بنيويورك ينسبان إلى مصر فيما بين القرنين (٧ ـ ٨هـ/ ١٣ ـ ١٤م)

كذلك فقد وصلتنا بعض العلب العاجية المخرمة التى عملت فى مصر خلال عصر المماليك، ومنها علبة لاتزال محفوظة فى المتحف "بريطانى بلندن تزينها زخارف مخرمة لأشكال نباتية وهندسية غاية فى الدقة والإتقان(٢٣٨) (شكل ٨٦) لأن هذه الصناعة كانت قد بلغت تحت حكم المماليك درجة بالغة الجودة والإزدهار، حيث برع الصناع المسلمون حينذاك فى حفر العاج بإتقان نادر ظهرت آثاره فى أعمال التطعيم التى لازالت باقية حتى اليوم فى العديد من عمائر هذا العصر ممثلة ـ كما أسلفنا ـ فى الأبواب والشبابيك والمنابر والكراسى والكتبيات ونحوها.



شكل٨٦ـ علبة من العاج المخرم فى المتحف البريطانى بلندن يرجع تاريخها إلى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م)

أما فى العصر العثمانى فقد سار العثمانيون فى هذه الصناعة على نهج من سبقهم من الأمم ولاسيما الأيوبيين والمماليك، ورغم أن ما وصلنا من منتجاتهم العاجية قليل فإنه يكفى - على قلته - لإظهار مكانتهم فى هذا الفن، ومنه فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول مرآة دائرية لها يد من الأبنوس وظهر من العاج حفرت عليه زخارف نباتية بارزة تحيط بها كتابة عربية تشتمل على اسم السلطان سليمان القانونى واسم الصانع غانى وتاريخ الصنع سنة (٩٥٠هـ/ ١٥٤٤م)(٢٣٩).

ولم يقف الفنانون العثمانيون فى هذا الصدد عند حد صناعة التحف العاجية، بل استخدموا هذه المادة فى تطعيم الخشب مع قطع أخرى من الصدف (Mother of Pearl) والأبنوس (Ebony)، وفى متحف الفن الإسلامى باستانبول وغيره من المتاحف التركية أمثلة رائعة لما أنتجوه فى هذا الفن من كراسى وصناديق مصاحف (Quran Chests) ذات أشكال مسدسة تتوجها قباب مضلعة عليها كتابات قرآنية من آية الكرسى وبعض آيات سورة التوبة، إضافة إلى أسماء السلاطين وتوقيعات الصناع وتواريخ الصنع، ومن العروش السلطانية المطعمة بالصدف والمرصعة بالأحجار الكريمة، ومن جعاب السهام التى كانت تصنع من الأبنوس وتطعم بالعاج والصدف وغير ذلك(٢٤٠).

الفصل الثالث

طرق زخرفة الخشب
والعظم والعاج الإسلامى

طرق زخرفة الخشب والعظم والعاج الإسلامى

ترك لنا صناع الأخشاب من المسلمين العديد من تحف الأثاث الخشبى الذى خلفوه فى الكثير من عمائرهم الثابتة وآثارهم المنقولة، وزينوه بعناصر نباتية وهندسية وكتابية وأشكال آدمية وحيوانية ورسوم طير، واستخدموا فى زخرفة هذه التحف ـ مما يشبه طرق الزخرفة فى التحف المعدينة ـ سبع طرق فنية هى التطعيم والتعشيق، والترصيع، والصبغ، والحز والحفر، والخرط، والتخريم، وفيما يلى عر موجز لكل طريقة من هذه الطرق:

١ - طريقة التطعيم (Inlaying)

مارس المصريون القدماء والإغريق والرومان هذا الفن الشرقى القديم الذى يتمثل فى تطعيم الأخشاب بمواد أثمن منه، وظلت هذه الطريقة واحدة من أهم طرق الزخرفة فى الخشب طوال العصور التالية حتى العصر الإسلامى، وتعمل الزخارف فيها بواسطة حفر العناصر الزخرفية المطلوبة فى سطح التحفة الخشبية على هيئة شقوق ضيقة الفوهة واسعة القاع ثم تملأ هذه الشقوق بمادة أخرى أثمن من المادة الأصلية التى صنعت التحفة منها مثل العاج والأبنوس والعظم والصدف والزرنشان وغيره، وقد حقق النجارون المسلمون بهذه الطريقة نتائج باهرة تتجلى آثارها ـ كما أسلفنا ـ فى معظم العمائر المملوكية التى لازالت باقية بمدينة القاهرة حتى اليوم ممثلة فى الأثاثات المختلفة التى يمكن رؤيتها فى هذه العمائر مثل الأبواب والشبابيك والكتبيات والمنابر والكراسى والدكك والمقاصير والتراكيب الخشبية التى كانت تعمل فوق الأضرحة والمقابر وغيرها(٢٤١).

٢ - طريقة التجميع والتعشيق (Collecting & Dovetailing)

تحتاج هذه الطريقة إلى جهد أكبر وعناية أبلغ عن غيرها من الطرق، لأنها تعتمد على تجميع قطع صغيرة من الخشب والعظم والعاج والصدف والزرنشان والأبنوس وتعشيق بعضها مع بعض داخل إطارات أو سدايب تأخذ أشكالا هندسية أبرزها الطبق النجمى وأجزاؤه، ويغلب على الظن أن النجارين فى مصر الإسلامية كانوا قد ورثوا هذه الصناعة عن الأقباط، ولكنهم ما لبثوا أن طوروها حتى صارت على أيديهم فى العصر المملوكى

واحدة من أبدع الطرق التى استخدموها فى فنون الخشب، وعملوا بواسطتها أروع التحف الخشبية التى نرى الكثير منها فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وفى العديد من آثارها الإسلامية.

والراجح أن هذه الطريقة كانت ابتكارا إسلاميا دفع الصناع إليه سبب جوهرى انحصر فى ندرة الأخشاب الممتازة فى أكثر بلدان العالم الإسلامى ـ كما أسلفنا ـ من جهة، كما دفعهم إليه عامل فنى تمثل فى اختلاف الأجواء العربية بين الحرارة والبرودة مما كان يؤدى إلى تمدد الألواح الخشبية الكبيرة أحيانا وانكماشها أحيانا أخرى فتصبح بذلك أكثر عرضة للتقوس والتشوه، ومن هنا رأى النجارون المسلمون استبدال هذه الألواح الكبيرة بحشوات صغيرة يتركون فيما بينها فراغات قليلة تسمح بالتمدد والانكماش فتبقى التحفة الخشبية على ما هى عليه دون تأثر بالعوامل الجوية المختلفة(٢٤٢).

٣ - طريقة الترصيع: (Incrustation, Mounting, Marquetry)

كانت الزخارف فى هذه الطريقة تتم عن طريق لصق قطع زخرفية صغيرة مختلفة من العظم والعاج والأبنوس والصدف فوق سطح التحفة الخشبية المراد زخرفتها بهذا الأسلوب الفنى طبقا للتصميم الزخرفى المطلوب، وغالبا ما كانت هذه العناصر تتألف من أشكال هندسية بسيطة من المربعات والمستطيلات والمعينات والمثلثات والدوائر ونحوها.

وقد عثر فى منطقة عير الصيرة بمصر القديمة على عدة قطع خشبية مغطاة بزخارف مرصعة بالمواد المشار إليها تثبت استخدام هذه الطريقة فى فنون الخشب فى مصر، وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك مثل رائع من تلك الحشوات عبارة عن باب خشبى من درفتين تزينهما حشوات مرصعة تتألف من خمسة عقود تحملها أعمدة ذات تيجان رمانية تعلوها مراوح نخيلية مجنحة بداخلها رمانات مبسطة، ومن المعروف أن ثمار الرمان والمراوح النخيلية كانت من أهم العناصر الزخرفية التى اقتبسها الفن الإسلامى من الفن الساسانى، وقد شاع استخدام هذين التعبيرين فى الزخرفة الإسلامية منذ نشأتها، أما العقود والمساحات المحصورة فيما بينها أو المحيطة بها فقد ملئت بقطع دقيقة مربعة من العظم والأبنوس وخشب الورد التى نظمت فى أشكال متقنة من المعينات والمربعات والأشكال الهندسية التى تشبه الفسيفساء المصنوعة من الزجاج أو الحجر.

وكان الترصيع ـ مثل التطعيم ـ من الفنون التى شاعت طوال العصور المختلفة فى شرق العالم الإسلامى وغربه على السواء، ثم بلغت هذه الفنون فى مصر درجة عظيمة من الروعة والإتقان فى العصر المملوكى خلال القرنين (٧ـ٨هـ/ ١٣ ـ ١٤م)، وعملت بواسطتها تحف خشبية مختلفة من الأبواب والصناديق والمناضد ونحوها[٢٤٣].

٤ - طريقة الصبغ (Painting)

رغم أن هذه الطريقة لا تحتاج إلى إيضاح لأنها لاتعدو أن تكون دهانا للعناصر الزخرفية المطلوبة بالأصباغ اللونية المختلفة على السطح الخشبى للتحفة المراد زخرفتها بهذه الطريقة، فإنه يجب الإشارة إلى أنها ـ كطريقة زخرفية خشبية ـ لم تظهر إلا فى العصور الإسلامية المتأخرة مثل العصر الصفوى فى إيران والعصر العثمانى فى مصر، وقد عبر عنها حينذاك باللّك أو اللاكيه (Lack)، ولم تستخدم فى هذين العصرين بصفة خاصة إلا لزخرفة الأبواب والسواتر[٢٤٤].

٥ - طريقة الحز والحفر (Incising & Engraving)

الحز يعنى نقش العناصر الزخرفية النباتية والهندسية والكتابية وغيرها من الزخارف الإسلامية التقليدية على سطح التحفة الخشبية طبقا للتصميم الفنى المطلوب نقشا قليل الغور، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من المتاحف الأجنبية ولاسيما دار الآثار فى بغداد ومتحف الفنون الزخرفية فى باريس أمثلة جميلة من التحف الخشبية المحزوزة.

أما الحفر فينقسم إلى ثلاثة أنواع أولها الحفر العميق (Deep cut) الذى ورثه المسلمون عن الفن الهيلينستى وظل مستخدما طوال العصور الإسلامية المختلفة منذ العصر الأموى فى القرن (٢هـ/ ٨م) وحتى العصر المملوكى فى القرن (٩هـ/ ١٥م)، وثانيها الحفر المائل أو المشطوف (Slant Cut) الذى ابتكره المسلمون ـ كما أسلفنا ـ فى الحفر على الخشب والجص ولاسيما فى سامرا خلال القرن (٣هـ/ ٩م)، وثالثها الحفر البارز (Relief) الذى يعرف فى التركية باسم «الأويمة» (Oyma)، ويمثل النوع الأول لوح خشبى فى دار الآثار فى بغداد عثر عليه فى تكريت بشمال العراق بينما يمثل النوع الثانى باب خشبى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك ويمثل النوع الثالث قطعة من الخشب المصرى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٢٤٥].

٦ - طريقة الخرط (Turning)

تتجلى هذه الطريقة الشهيرة من طرق زخرفة التحف الخشبية الإسلامية فيما يعرف بالمشربيات التى كانت ولاتزال تزين واجهات كثير من المنازل والقصور العربية القديمة فى العصرين المملوكى والعثمانى على هيئة سواتر للشبابيك كانت تمكن النساء من النظر إلى الشارع والمارين فيه دون أن يكون العكس فى ذلك ممكنا.

وكانت بعض فتحات هذه المشربيات تملأ أحيانا بقطع صغيرة من الخشب المخروط لكى تؤلف أشكالا زخرفية أو كتابية، فنرى فى بعضها مثلا أشكال الأشجار والتفريعات النباتية التى تخرج أحيانا من زهريات، كما نرى فى بعضها الآخر أحيانا أخرى أشكال أوان وأباريق ونحوها، ونرى فى بعضها الثالث كتابات عربية بخطى الكوفى والنسخ تحمل بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية، وقد بلغت هذه الطريقة حد الإتقان الكامل فى عصرى المماليك والعثمانيين حيث استطاع الفنانون فى هذين العصرين أن ينوعوا فى أشكال الخرط تبعا للتوسيع والتضييق الذى كانوا يحدثونه فى حجم وشكل الفراغات القائمة بين أجزاء الخرط[٢٤٦].

٧ - طريقة التخريم أو التثقيب (Piercing)

تقوم هذه الطريقة على تخزيم أو تثقيب الزخارف الإسلامية المختلفة ذات العناصر النباتية والهندسية والكتابية بواسطة بعض الآلات المعدنية حتى تكون هذه الزخارف نافذة فى سطح التحفة وتضفى عليها - من ثم - نوعا من الجمال الناتج عن توزيع الضوء والظل بين الأجزاء المخرمة وغير المخرمة فيها.

الباب الخامس

فنون النسيج والسجاد

الباب الخامس

فنون النسيج والسجاد

يشتمل الحديث فى هذا الباب ـ عن فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى ـ على ثلاثة فصول يختص أولها بمقدمة تمهدية تتناول طور الاستقرار فى حياة الإنسان واهتدائه ـ بعد ممارسته للزراعة ـ إلى معرفة الألياف النسيجية التى استغلها أول الأمر فى عمل حبال غليظة صنع منها شباكا للصيد وسلالا لحمل المأكولات، ثم مالبث أن نسيج منها أقشمة سميكة استعاض بها ـ فى تغطية جسده ـ عن الجلود وأوراق الشجر، كما تتناول استئناسه للحيوانات وحصوله على أصوافها وأوبارها وعمل الأكسية الغليظة منها، ثم مراحل التطور التى حدثت على صناعة النسيج خلال عصور مصر الفرعونية واليونانية والرومانية والبيزنطية ومنها إلى العصور الإسلامية، ويختص ثانيها بعرض تاريخى لفنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى ـ كما حدث فى الأبواب السابقة ـ طبقا للتقسيم التالى:

١ـ فنوون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين العباسى والطولونى (٢ـ٤هـ/ ٨ـ١٠م).

٢ـ فنون النسيج المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى (٤ـ٧هـ/ ١٠ـ١٣م).

٣ـ فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى (٧ـ١٢هـ/ ١٣ـ١٨م).

ويختص ثالثها بالحديث عن خامات النسيج المصرى الإسلامى وطرق نسجه وزخرفته ومواد صباغته.

الفصل الأول

مقدمة فى فنون النسيج والسجاد

الفصل الأول

مقدمة فى فنون النسيج والسجاد

شكل طور الاستقرار وممارسة الزراعة فى حياة الإنسان فرصته الأولى فى الإهتداء إلى معرفة الألياف النباتية ولاسيما ألياف الكتان والقنب ونحوها (٢٤٧) فاستغل هذه الألياف أول الأمر فى عمل حبال غليظة صنع منها شباكا لصيد الحيوانات وسلالا لحمل المأكولات، حتى استطاع - بعد ذلك - بحكم الخبرة ومرور الزمن - أن يحصل منها على خيوط تمكن من تحويلها إلى منسوجات سميكة استعاض بها فى تغطية جسمه عن الجلود وأوراق الشجر التى كانت تشكل - لثقلها وصعوبتها - عبئا على تحركاته، تماما كما شكل استئناسه لبعض الحيوانات فرصته الثانية فى الإهتداء إلى قص أصوافها وأوبارها وعمل الأردية الصوفية السميكة منها (٢٤٨).

ومن هنا كانت صناعة النسيج واحدة من أقدم الصناعات التى لازمت حضارة الإنسان منذ عصورها المبكرة، وخير دليل على ذلك أن المصريين القدماء كانوا خلال حكم الدولتين الوسطى والحديثة أول من اهتدى إلى استخدام ألياف الكتان فى عمل المنسوجات(٢٤٩)عندما صار للملوك والأمراء مصانع نسيج فى قصورهم(٢٥٠) وعندما صار للكهنة مناسج أخرى فى المعابد لتنتج لهم من الأقمشة ما يلزم لملابسهم ولأزياء طقوسهم، (٢٥١)وقد مكنت ثروة هؤلاء وأولئك أن يوظفوا فى هذه المصانع أمهر الفنانين والصناع، وأن يستخدموا فى إنتاجها أغلى المواد الخام وأثمنها، فأسسوا بذلك نظاما ظل قائما فى مصانع النسيج منذ العصور الفرعونية حتى العصر الإسلامى، وقد عرف هذا النظام طوال العصور المشار اليها بعدة أسماء اختلفت من عصر إلى عصر تسمى فى العصر الفرعونى بنسيج نيسوت (Nissut) الملكى، وفى العصر البطلمى بنسيج الجنيسيوم (Gynaceum)، وفى العصر الاسلامى بالطراز (Tiraz) ، ولو أنه انقسم خلال هذا العصر الأخير الى طرازين عرف أولهما بطراز الخاصة أو المصانع الحكومية، وعرف ثانيهما بطراز العامة أو المصانع الأهلية.

ويغلب على الظن أن صناعة النسيج بواسطة الأنوال اليدوية البسيطة كانت قد تحققت

عندما اكتشف الإنسان أسلوبا لتثبيت خيوط السدى على درجة من الشدة لا تدعها ترتخى أو تتعقد أثناء عملية النسيج، وعندما وجد الطريقة التى استطاع بواسطتها أن يحقق أنفاسا على هيئة فتحات (sheds) يمرر من خلالها المكوك ـ الذى يحمل خيوط اللحمة ـ أو ما يقوم مقامه، وعندما عرف كيف يلتقط خيوط السدى دون استخدام لأصابع اليد فى كل مرة(٢٥٢).

ومن هنا يمكن القول أن المصرى القديم بعد أن عرف ألياف الكتان ونحوها كان قد فكر فى تحويلها إلى خيوط رأسية بين جذعين أفقيين متوازيين يتم تخليلهما بخيوط عريضة تتماسك معها، بمعنى أن يمرر الخيط العرضى الأول فوق الخيوط الفردية الرأسية وتحت الخيوط الرأسية الزوجية، ثم يمرر الخيط العرضى الثانى بعكس الأول وهكذا حتى يتم عمل المنسوج المطلرب بتلك الطريقة البسيطة التى تعرف حاليا بطريقة الغل أو طريقة النسيج السادة ١ـ١ (plain weaving)، وهى الطريقة التى شاع استخدمها فى عمل المنسوجات منذ البداية ولازالت تستخدم حتى اليوم فى عمل الحصير والكليم(٢٥٣).

ومع ذلك فإن فقر المصادر التاريخية وانعدام الأدلة المادية يجعل من الصعب على أى باحث رسم صورة صادقة لهذه الصناعة فى عصور ما قبل التاريخ وخاصة فيما يتعلق بالطرق الفنية التى اتبعت فى غزل الخيوط ونسجها، إلا أن اكتشاف يونكر لبعض ألياف الكتان فى مقابر مرمدة بنى سلامة على حافة الدلتا الغربية كان ولاشك من أهم الأدلة المادية التى تؤكد قيام هذه الصناعة فى مصر منذ نهاية العصر الحجرى الحديث، ثم أخذت فى النمو التدريجى بعد ذلك حتى وصلت فى عصر الفراعنة إلى درجة عالية من الرقة والشفافية التى أكدتها بعض أزياء السيدات على العديد من جدران مقابرهم(٢٥٤) تماما كما أكدتها بعض هذه الجدران فيما نقش عليها من رسومات توضح الخطوط العملية لصناعة الخيوط والحبال والأقمشة الكتانية(٢٥٥).

ومن جذوع الأشجار التى استخدمها الإنسان البدائى تطورت طريقة النسج بشكل ملحوظ خلال عصر الأسرات، حيث اهتدى الإنسان حينذاك إلى الأنوال اليدوية البسيطة التى يغلب على الظن أنها صنعت من الخشب، (٢٥٦)وقد عثر فى جبانة البدارى على مومياوات آلهة حيوانية كان بعضها ملفوفا فى حصير، وبعضها ملفوفا فى نسيج الكتان، ومن ثم فإنه يمكن القول أن الكتان قد احتل موقع الصدارة فى صناعة النسيج على يد

الفراعنة الذين لم يضربوا بسهم وافر فى هذا المضعار فقط، بل وصلوا فيه إلى ما قد يصعب عمله فى العصر الحاضر، ولعل أبسط دليل على ذلك تلك اللفائف الكتانية الرقيقة التى تلف أجساد مومياواتهم المحفوظة فى المتحف المصرى بالقاهرة والتى تضارع أفخر ما ينتج من الموسلين الحالى[٢٥٧].

كذلك فقد ثبت أن قدماء المصريين كانوا قد مارسوا فن تلوين الأقمشة باستعمال صبغة النيلة على نطاق واسع، كما مارسوا استعمال الشبة فى تثبيت هذه الألوان، وجدران مقابرهم تزخر بالكثير من الرسومات التى تظهر فيها النساء وهن يلبسن الملابس الكتانية ذات الأقلام والخطوط التى كانت ترسم فى وحدات هندسية منتظمة تطبع على النسيج بواسطة القوالب الخشبية (wooden moulds)، كما دلت على ذلك مكتشفات الحفائر التى أجريت فى مقابر بنى حسن التى يرجع تاريخها إلى سنة (٢٥٠٠)ق.م.[٢٥٨]

وكان من نتيجة وجود الأقمشة المنسوجة وحب الإنسان للجمال والتنوع أن تغيرت ألوان تلك الأقمشة عندما اكتشفت المواد الطبيعية الملونة للنسيج والتى استخرج معظمها من النباتات مثل الكركم الذى يعطى اللون الأصفر، والنيلة التى تعطى اللون الأزرق، وقشر الرمان وخشب البقم (خشب البرازيل) واللعل التى تعطى اللون الأحمر وغيرها.

ومما لاشك فيه أن هذه المنسوجات الفرعونية كانت قد نسجت بواسطة الأنوال الرأسية والأفقية، إذ عثر على رسم لنول رأسى فى مقبرة نفرحتب، وعلى رسم آخر لنول أفقى فى مقبرة خنوم حتب، وهما مقبرتان فى طيبة ترجعان إلى عصر الأسرة الثامنة عشرة،[٢٥٩]على أن وجود قطع وبرية ترجع إلى هذا العصر يدل على أنه كانت هناك أنوال أخرى أكثر تقدما من النولين المشار إليهما استخدم فيها أكثر من درأتين، ولعل هذه كانت من نول السحب البسيط[٢٦٠].

أما فيما يتعلق بالمنسوجات الصوفية فيبدو أنه لم يكن للمصريين القدماء ميل كبير لاستخدام هذا النوع من المنسوجات، نظرا لما جرى عليه العرف الدينى عندهم من اعتبار هذه المادة من المواد النجسة لأنها كانت تؤخذ من مصدر حيوانى ولهذا السبب لم يكفنوا فيها موتاهم ولم يستخدموها على ما يبدو إلا فى ملابسهم الخارجية التى كانوا يخلعونها قبل أن تطأ أقدامهم أرض المعبد[٢٦١]وهو الأمر الذى جعل استخدام الأقمشة الصوفية فى هذا العصر قليلا ونادرا[٢٦٢].

وكذا كان الحال بالنسبة للأقمشة القطنية، فلم يكن القطن معروفا إلا كنبات من النباتات البرية التى كانت تنمو فى بلاد الهند منذ أكثر من ثلاثين قرنا من الزمان قبل الميلاد، وقد أدى ذلك إلى عدم استخدامه فى صناعة النسيج إلا فى عصور متأخرة، فقد نقل عن هيرودوت أن الملك أحمس (أحد ملوك الأسرة السادسة والعشرون) كان قد أرسل هدية لمعبدى جزيرتى ساموس ولا ندوس الإسبرطيين اشتملت على قميصين من الكتان يقال أنهما كانا مطرزين بخيوط قطنية،(٢٦٣) ومع ذلك فإن أقدم قطع قطنية عثر عليها فى بلاد النوبة ترجع إلى العصر الرومانى، مما يثبت أن استخدام هذه المادة فى صناعة النسيج فى مصر لم يبدأ - على الأقل حتى يتم الكشف عن أدلة مادية أخرى - قبل هذا العصر، ويؤيد هذا القول ما ذكره بعض الباحثين من أنه لم يعثر حتى الآن على شىء يثبت أن زراعة القطن ونسجه كانت تمارس فى مصر القديمة(٢٦٤).

ولم تقف صناعة النسيج فى مصر على ما عرفته خلال عصر الفراعنة، بل لقد سارت فى مجال التطور إبان العصور التالية ونعنى بذلك فى عصرى البطالمة والرومان، حيث وصلت صناعة المنسوجات الكتانية على وجه الخصوص إلى درجة عالية من الجودة والإتقان، فأنتجت مصانع الأسكندرية حينذاك نوعا رقيقا منه عرف بنسيج البيسوس (Byssus)، (٢٦٥) وهو نوع يغلب على الظن أنه كان يضارع ما عرف عند الفراعنة بنسيج نيسوت (Nissut)(٢٦٦) الملكى، ومن المعروف أن أباطرة الرومان كانوا قد أنشأوا بمدينة الأسكندرية (عاصمة امبراطوريتهم) منذ سنة (٣٣١)ق.م. مصانع الجنيسيوم الملكية(٢٦٧) التى كانت تمد الامبراطور ورجال البلاط بما يحتاجون إليه من الأقمشة الكتانية والصوفية بعد أن احتل الصوف المكانة الثانية فى إنتاج المنسوجات خلال تلك الفترة من التاريخ المصرى(٢٦٨).

أما عن استخدام الحرير فى صناعة النسيج فيغلب على الظن أن الأسكندرية كانت قد عرفته كخامة نسيجية فى القرن الأول بعد الميلاد، يؤيد ذلك ما نقل عن لوكانوس من أن الملكة كليوباترا كانت ترتدى ثيابا من قماش الصيدونى الفاخر الذى أحكم دود القز صنعه بمهارة وقام النساج فى وادى النيل بحياكته بالإبرة(٢٦٩) ويؤيده أيضا ما قيل من أن الملابس الحريرية التى كانت ترتديها الملكة المشار إليها كانت قد نسجت من الحرير الصينى الذى انتشر تبادله عن طريق التجارة فى مصر منذ عصر البطالمة(٢٧٠) حتى أصبح من السلع

الهامة التى كانت ترد إلى الأسكندرية منذ أوائل القرن الخامس الميلادى بعد أن كان سره قد كشف فى القرن الرابع بعد الميلاد وأصبحت بيزنطة مركزا هاما لإنتاجه ولو أن استعماله ظل - على ما يبدو - قاصرا حينذاك على الأباطرة وعلية القوم[٢٧١].

وبينما اقتصرت زخارف المنسوجات الفرعونية على العناصر النباتية والهندسية، نجد أن زخارف النسيج البطلمى قد اعتمدت على أشكال الكائنات الحية ممثلة فى العناصر الآدمية والحيوانية ومناظر الصيد والمناظر التصويرية التى تحكى قصص الأساطير الإغريقية والمصرية القديمة معا، كذلك فقد استمرت الأنوال التى استخدمت فى العصر الفرعونى، وهى الأنوال الرأسية والأفقية وأنوال السحب البسيط طوال العصر البطلمى إلى جانب نول السحب المركب الذى يبدو أنه كان قد استخدم خلال هذا العصر إلى جانب الأنوال المشار إليها[٢٧٢] فى عمل المنسوجات التى كان يدخل فى نسجها بعض خيوط الذهب[٢٧٣] والمنسوجات التى كانت تزدان بصور الملوك والمناظر المستمدة من القصص الدينى، ويكفى أن نشير إلى أن مناسج الأسكندرية كانت تنتج خلال هذه الفترة نسيج البوليميتا (polymita) ذو الشهرة العالمية الواسعة والذى كان من ابتكار نساجيها بعد أن حمتهم الدولة من كل أشكال الاستغلال شريطة أن ينتجوا لها ما هى فى حاجة إليه من النسيج[٢٧٤].

ومن ثم فقد كانت الدولة تحدد الأراضى التى ينبغى أن تزرع بالكتان سنويا، وكانت تعطى البذور لمن هم فى حاجة إليها، وتفرض على المناسج إمدادها بكميات معينة من إنتاجها، فامتد بذلك إشرافها على كافة مصانع النسيج بطريقة لم تكن فى الحقيقة احتكارا كما ذهب البعض لأنها بأبسط الأدلة لم تكن وحدها المالكة للمواد الخام، ولم تكن وحدها التى تبيع الإنتاج، فإلى جانب حقولها الكتانية الخاصة كانت هناك حقولا للمعابد وأخرى للأهالى، وإلى جانب ملكيتها لبعض كميات الإنتاج كانت هناك الكميات التى تتبادل بها المعابد والكميات التى يتاجر بها التجار، [٢٧٥] وفى هذا كله ما يُرَجّح الاعتقاد بوجود اتحاد لعمال النسيج مكنهم من أن يكونوا أحرارا فى مزاولة مهنتهم بشرط أن يدفعوا للدولة ضريبة هذه المهنة ممثلة فى أن ينسجوا لها الكميات المقررة عليهم.

أما فى العصر القبطى فقد رفعت الدولة يدها من الإشراف على هذه الصناعة فانتشرت المصانع فى طول البلاد وعرضها، واختصت مصر السفلى بإنتاج الأقمشة الكتانية لتوفر زراعة الكتان فى الدلتا، فكان بذلك أكثر المواد التى استخدمت فى نسيج الأقمشة السادة والملونة، واستعمل كسداة فى القطع الصوفية لمتانته، بينما اختصت مصر العليا بإنتاج الأقمشة الصوفية، وتلك حقيقة اتفقت عليها كل الكتب والمراجع التى تكلمت عن النسيج القبطى(٢٧٦).

ولم تنته شهرة القباطى المصرية(٢٧٧) بانتهاء الدولة الرومانية فى مصر وفتح العرب لها سنة (٢١هـ/ ٦٤٠م) بل استمرت هذه الشهرة فى العصر الإسلامى حتى القرن (٣هـ/ ٩م) تقريبا لأن المسلمين كانوا قد تركوا عجلة الصناعة فى البلاد المفتوحة تنسج على منوالها القديم من حيث المواد الخام وأساليب الصناعة والزخرفة، وساروا بها إلى الأمام، وكان من تقاليدهم ما ساعد على التطور الكبير الذى أحدثوه فى هذا الصدد، فالكعبة المشرفة كانت تكسى قبل الإسلام وبعده بأفخر الأقمشة وأثمنها، والخلع الفارسية القديمة كانت عادة أحياها النبى (ﷺ) بين المسلمين عندما خلع رداءه على زهير بن أبى سلمى، ثم سار الخلفاء الراشدين من بعده على ذات النهج حتى صارت الخلع السلطانية واحدة من أبرز سمات عصر المماليك فى مصر، بل لقد كان لها سوق خاص ذكره المقريزى فى خططه باسم سوق الشرابشيين وقال أن هذا السوق مما أحدث بعد الدولة الفاطمية وتباع فيه الخلع التى يلبسها السلطان للأمراء والوزراء والقضاة وغيرهم(٢٧٨).

وصفوة القول أن مصانع الجنيسيوم (Gynaceum) كانت قد ألحقت بقصور الأباطرة والحكام البيزنطيين فى مصر، واشتغل الرقيق فى هذه المصانع بعمل المنسوجات المختلفة ولاسيما الحرير الذى كانت تصنع منه ملابس الامبراطور ومن يحيطون به من رجال الحاشية،(٢٧٩) وقد رأى العرب هذه المؤسسات عندما فتحوا مدينة الأسكندرية، وتركوها تؤدى وظيفتها كما كانت من قبل، فظلت تنسج الأقمشة الكتانية التى صنعت منها ملابس الخليفة وأهل حاشيته، وكذا الأقمشة التى تحتاج إليها الدولة لكسوة الكعبة وللخلع العديدة التى كانت تمنح لكبار رجال الدولة وغيرهم فى المناسبات المختلفة، وتحولت مؤسسات النسيج المشار إليها فى العصر الإسلامى إلى دور للطراز، وهى لفظة أعجمية مأخوذة من الكلمة الفارسية طراز يدن ومعناها التطريز، ثم أطلقت بعد ذلك على الشريط المشتغل على

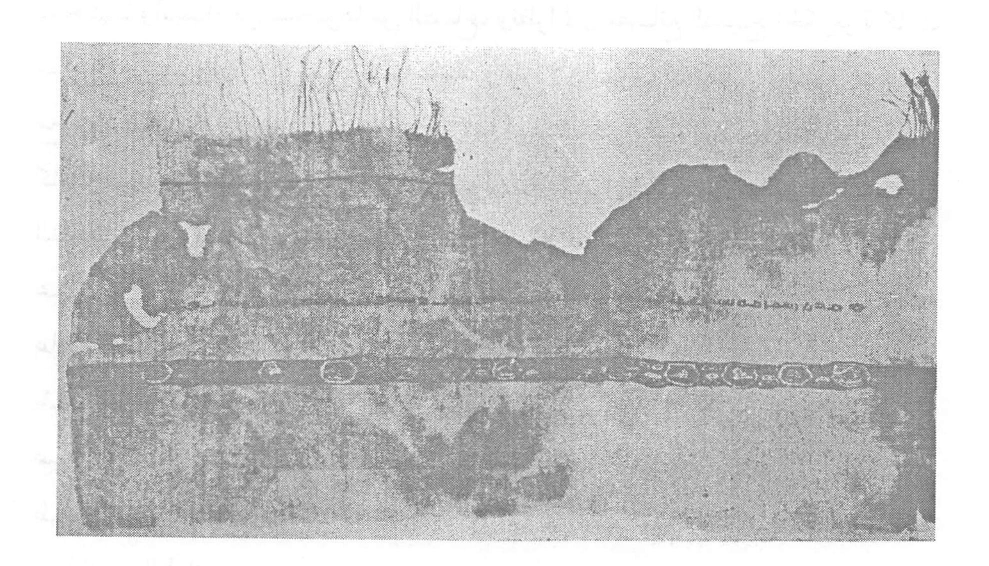
الكتابة العربية المنسوجة فى الثوب أو المطرزة فيه إلى أن عممت فى آخر الأمر على الأقمشة المزخرفة بهذه الطريقة وعلى المصانع التى أنتجتها[٢٨٠].

وقد اختلف الباحثون والمؤرخون فى أصل الطراز، فذكر المؤرخون وعلى رأسهم ابن خلدون بأنه فارسى معرب لأنه كان من عادة ملوك إيران قبل الإسلام أن يزينوا ملابسهم بصور تميزها عن غيرها، [٢٨١]وهو رأى بنى - فى غالب الظن - على تخمين وافتراض ولا يقوم على تأييده غير ما ذكره الفخرى فى الآداب السلطانية[٢٨٢]من قصة البساط والكتابة الفارسية التى تشير إلى قتل أبرويز على يد إبنه، أو ما ذكره المسعودى فى مروج الذهب من أن البساط المشار إليه كان يشتمل على رسم يمثل قصة قتل الوليد بن عبدالملك على يد ابن عمه يزيد، وليس أدل على ضعف سند ابن خلدون من هذا التناقض الواضح بين الفخرى والمسعودى إذ كيف يشتمل بساط واحد على قصتين مختلفتين تماما فى العصر والتاريخ إحداهما فارسية والأخرى عربية أموية.

بينما ذكر الباحثون وعلى رأسهم كونل بأن مصانع النسيج البيزنطية المسماة بمصانع الجنيسيوم كانت تحتفظ بأسرار نسج الأقمشة الرفيعة وتكتب عليها أسماء المصانع التى نسجتها وأسماء من نسجوها من الصناع، ونظرا لأن مصانع النسيج الحكومية كانت موجودة فى الدولتين البيزنطية والساسانية، ونظرا لأن العرب لم تكن لهم فنون تتعارض مع فنون البلاد التى فتحوها، فقد تركوا - كما أسلفنا - فنون هذه البلاد وصناعاتها على ما كانت عليه، والراجح فى هذا الصدد من ثم أن دور الطراز الإسلامية كانت قد نشأت فى الدولة الأموية وفقا لما كانت عليه فى مصانعها القديمة، [٢٨٣]يؤيد ذلك ما ذكره ابن عبدربه[٢٨٤]نقلا عن هشام بن الحسن أن الحسن البصرى كان يرتدى قميصا فى حافته علامة أهداه إليه مسلمة بن عبدالملك، ولاشك أن هذه العلامة كانت تعنى - فيما ذكره ابن خلدون[٢٨٥]والمقريزى - [٢٨٦]الطراز، وقد أشار المسعودى[٢٨٧]إلى أن عهد سليمان بن عبد الملك كان قد شهد وجود هذا النوع من دور الطراز، وذكر ابن الأثير[٢٨٨]أن ابن طولون كان قد امتنع فى سنة (٢٦٩هـ/ ٨٨٢م) عن ذكر اسم الموفق من خطبة الجمعة وحذفه من الطراز.

أما البيهقى[٢٨٩]فقد أفاض فى شرح هذا الموضوع فيما نقله عن الكسائى عندما دخل

على الرشيد وهو جالس فى إيوانه وبيده درهم مكتوب يتأمله، ومؤدى ما نقله فى هذا الصدد أن القراطيس الإغريقية كانت تعمل فى مصر موسومة بطراز التثليث المسيحى المعروف (الأب والإبن والروح القدس)، واستمر ذلك حتى كان عصر عبدالملك بن مروان الذى استاء منها عندما مر عليه أحدها وأمر بتغييره على الملابس والورق والستور إلى نص يشير صراحة إلى التوحيد «شهد الله أنه لا إله إلا هو» ومعاقبة كل من يخالف ذلك، إلا أن هذا الأمر كان سببا من بين أسباب النزاع الكبير الذى دب بين عبدالملك بن مروان وبين الامبراطور البيزنطى چستنيان الثانى مما يُرَجح عدم استقرار الحال بالنسبة للطراز، وهو الأمر الذى حدا بالمؤرخين - على ما يبدو - إلى القول بإرجاع أول ظهور للطراز على النسيج فى العصر الإسلامى إلى عصر هشام بن عبدالملك، [٢٩٠] مع أن أقدم قطعة نسيج إسلامية مؤرخة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة هى عمامة سموبل بن موسى وترجع إلى سنة (٨٨هـ/ ٧٠٥م) أى إلى عهد الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ/ ٧٠٥-٧١٥م) (شكل ٨٧)، وهى قطعة منسوجة بطريقة القباطى، مما يدل على أنها من صناعة مصر التى دخلت الإسلام وكانت تكتب القراطيس بطراز الكتابة الإغريقية مما يؤيد ما ذهب إليه البيهقى.



شكل٨٧- عمامة سمويل بن موسى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهى أقدم قطعة نسيج إسلامية مؤرخة، من صناعة مصر سنة (٨٨هـ/ ٧٠٧م)

وكان اتخاذ الطراز على حد قول ابن خلدون من علامات السلطان، تماما كذكر إسم الخليفة فى خطب الجمعة والعيدين، ونقش إسمه على السكة التى كانت تضرب فى عهده، وقد كشفت الحفائر الأثرية عن قطع عديدة من المنسوجات كتب على بعضها «مما عمل فى طراز الخاصة» وعلى بعضها الآخر «مما عمل فى طراز العامة»، ويفهم من هاتين العبارتين أن الدولة الإسلامية كانت قد شهدت نوعين من مصانع الطراز أحدهما المصانع الحكومية التى عرفت بطراز الخاصة، والآخر المصانع الأهلية التى عرفت بطراز العامة، وقد أطلقت لفظة الطراز فى آخر الأمر على الشريط المشتمل على الكتابة المنسوجة أو المطرزة فى النسيج، كما أطلقت على الأقمشة المزخرفة بهذه الطريقة وكذلك على المصانع التى أنتجتها(٢٩١).

ويثبت ما ورد فى الكتابات التاريخية أن دور الطراز العامة لم تكن بمعزل عن رقابة الدولة، يؤيد ذلك أن المواد الخام اللازمة لهذه الدور كانت تؤخذ من مندوبها، وأن بيع منتجاتها لم يكن يتم إلا بإشرافها، وفوق هذه وذاك كانت هذه الدور ملزمة بتزويد الدولة بكميات محددة من الأقمشة، وكانت المنسوجات التى تخرج من أنوالها تحمل إلى مكان معين حيث تطوى وترتب وتوضع فى أسفاط خاصة ثم تنقل إلى الأسواق لكى تباع، وهذه العمليات المختلفة من طى وترتيب ووضع فى الأسفاط كانت تتم بواسطة موظفين من الدولة يؤجرون عليها، أما البيع فلم يكن يجرى إلا على يد مندوب من دار الطراز الخاصة، وأغلب الظن أن الغرض من هذه الرقابة كان هو الحرص على المحافظة على مستوى هذه الصناعة وإبقائها فى مرتبة عالية الجودة، والحق أن العرب قد نجحوا فى ذلك نجاحا تشهد به ما كشفت عنه الحفائر الأثرية من أقمشة إسلامية(٢٩٢).

وقد انتشرت دور الطراز بنوعيها الخاص والعام فى شرق العالم الإسلامى وغربه، وسايرت هذه الدور فى كل أمورها تقدم الدولة الإسلامية وتأخرها، وانعكست فيها من ثم آيات ازدهار هذه الدولة وعلامات تدهورها، وقد أشار إلى ذلك ابن خلدون عندما قال أن دور الطراز بقيت قائمة ما بقيت الدول الإسلامية غنية قوية، حتى إذا ضاق نطاقها عن الترف ومشى الضعف والوهن تعطلت هذه الدور ثم انمحت، وأخذ السلاطين يشترون الثياب التى يلبسونها أو يخلعونها على أمرائهم ووزرائهم من الأسواق(٢٩٣) وهى حقيقة أيدها المقريزى فى خططه عندما قال عند حديثه عن سوق الشرابشيين أنه كان بهذا السوق

عدة تجار لشراء التشاريف والخلع وبيعها للسلطان فى ديوانه الخاص وللأمراء وينال الناس من ذلك فوائد جليلة، (٢٩٤) ولذلك كان لإنشاء دور الطراز فى جميع الأقطار الإسلامية أهمية كبرى عند خلفاء العصرين الأموى والعباسى، ونسجت بتلك الدور - التى يبدو أن بعضها كان مقاما فى قصور الخلفاء أنفسهم - (٢٩٥) ثياب فاخرة محلاة بأشرطة الطراز التى كان ينقش فيها إسم الخليفة تسجيلا لحكمه وسلطانه، ومن هنا كان ناظر الطراز واحدا من أجل رجالات الدولة وأسماهم قدرا(٢٩٦).

وكسائر الفنون الأخرى بدأت المنسوجات الإسلامية - بعد فترة قصيرة اعتمدت فيها على التقاليد الفنية التى عرفتها قبل الإسلام - فى الاستغناء تدريجيا عن الرسوم الآدمية التى سادت الفنون الساسانية والبيزنطية، واستبدلتها بالزخارف النباتية والهندسية والكتابية، ومع ذلك فقد ظلت مبقية على بعض العناصر القبطية من رسوم الطير والحيوان حتى القرن (٤هـ/ ١٠م)، ثم ما لبثت هذه الصناعة أن ازدهرت على أيدى المسلمين ازدهارا منقطع النظير ساعدها على شق طريقها إلى الأسواق الأجنبية فأقبل الأوروبيون عليها إقبالا شديدا وسَمّوها فى لغاتهم بأسماء البلدان التى أنتجتها، ثم أطلقوا هذه الأسماء العربية على ما عملته مصانعهم من أقمشة قلدوا بها تلك المنسوجات الإسلامية مثل كلمة موسلين (Muslin) المأخوذة من إسم المدينة العراقية المعروفة «الموصل» وكلمة جراندين (Grandine) المشتقة من اسم المدينة الأندلسية الشهيرة «غرناطة» وكلمة ركامو (Ricamo) المحورة من الكلمة العربية «رُقْم» وكلمة (Cotton) المُنْبثقة من العربية «قطن» وغيرها(٢٩٧).

ولعل أروع مثال لأقمشة صقلية التى ظهرت عليها آثار المنسوجات الإسلامية بوضوح كامل يتمثل فى عباءة التتويج التى كان يتوارثها أباطرة الدولة الرومانية والمحفوظة حتى اليوم فى متحف الكنوز بفيينا والتى تزدان - فوق زخارفها الجميلة - بنص عربى منسوج على حافتها بالخط الكوفى بخيوط من ذهب يقول «مما عمل بالخزانة الملكية المعمورة بالسعد والإجلال والكمال والطول والأفضال والقبول والإقبال والسماحة والجلال والفخر والجمال وبلوغ الأمانى والآمال وطيب الأيام والليالى بلا زوال ولا انتقال بالعز والدعاية والحفظ والحماية والسعد والسلامة والنصر والكفاية بمدينة صقلية سنة ثمان وعشرين وخمسمائة(٢٩٨).

ومن صقلية سرت تلك النهضة الصناعية النسيجية إلى المدن الإيطالية مثل لوكا وفلورنسا والبندقية فأخرجت مناسجها أقمشة قريبة الشبه مما أنتجه المسلمون حتى صعب التفريق فى بعض الأحيان بين الأصلى والمقلد، (٢٩٩)وتذكر المراجع محاولتين عربيتين لغزو روما كانت أولاهما سنة (٢٣٢هـ/ ٨٤٦م) وكانت الثانية سنة (٢٥٧هـ/ ٨٧٠م)، وقد تركت هاتان المحاولتان أثرهما على الصناعات النسيجية الإيطالية، ثم عبر العرب فى القرن (٤هـ/ ١٠م) جبال الألب إلى وسط أوروبا ونشروا حضارتهم فى سويسرا وفرنسا وألمانيا، وتوسعوا فى التجارة مع هذه البلاد وخاصة المنسوجات الحريرية والقطنية التى كانوا يجلبونها معهم من الشرق الأدنى من دمشق وبغداد والأسكندرية، ومن الشرق الأقصى من الهند والصين(٣٠٠).

وصفوة القول أن دور الطراز الإسلامية كانت قد استخدمت نفس المواد الخام التى عرفتها عصور ما قبل الإسلام فى مصر، ونعنى بذلك الكتان والصوف والقطن والحرير، يدل على ذلك ما أوردته بعض المصادر العربية ولاسيما كتب الرحالة من إشارات واضحة عن مناطق زراعة الكتان وتصديره فى العصر الإسلامى، فذكر ابن حوقل أنه كان يزرع فى محله بنها وسمنود بالوجه البحرى،(٣٠١)وأضاف ابن بطوطة إليهما دلاص وبوش(٣٠٢)فى بنى سويف، وزاد المقدسى على هذه وتلك الفيوم وبوصير بالوجه القبلى(٣٠٣).

أما الصوف فقد ظل فى المرتبة الثانية بعد الكتان، وجاء ذكره فى بعض المصادر العربية حيث أشار الجاحظ إلى أن خير الأكسية من الصوف المصرية،(٣٠٤)وذكر المقريزى أن معاوية بن أبى سفيان كان لا يدفأ عندما كبر فأجمع من حوله على أنه لا يدفئه إلا الأكسية المصرية التى تعمل من صوفها المرعز العسلى غير المصبوغ،(٣٠٥)أما القطن فمن الثابت أنه كان معروفا للعرب قبل مجيئهم إلى مصر لأنه كان يزرع فى كل من اليمن والعراق، ويغلب على الظن أنهم نقلوه إليها، إما زراعة أو استيرادا، وقد ورد ذكره فى بعض المصادر العربية ولاسيما المقريزى،(٣٠٦)أما الحرير فكان من الأمور التى حرم الدين الإسلامى استعماله على الرجال، يدل على ذلك ما ورد عن النبى (ﷺ) من أنه نهى الرجال من لبس الحرير والديباج والجلوس عليه،(٣٠٧)ثم جاءت كتب الحسبة بعد ذلك فأشارت إلى أنه يجوز للرجال جعل طراز من حرير فى الثوب بشرط ألا يتجاوز ذلك قدر أربعة

أصابع[٣٠٨] طبقا لما جاء فيما ذكره سويد بن غفلة من أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه كان قد خطب الناس بالجابية فقال «نهى نبى الله (ﷺ) عن لبس الحرير إلا موضع أصبعين أو ثلاث أو أربع[٣٠٩].

والواقع أن موضوع الغزل في العصر الإسلامى قد نال كثيرا من مناقشات الباحثين والمختصين فأجمع كل من تناول الخيوط المغزولة سواء كانت خيوطا كتانية أو صوفية على أن ما برم منها جهة اليسار كان بمصر ورمز إليه بحرف (S) وما برم منها جهة اليمين كان من الخارج وعلى وجه الخصوص من آسيا ورمز إليه بحرف (Z) واتخذوا من ذلك نظرية ثابتة نادى بها كل من فستر[٣١٠] ولام[٣١١]، ثم جاءت بعد ذلك الدراسة المستفيضة التى قامت الأستاذة الدكتورة سعاد ماهر فأثبتت بالأدلة المادية القاطعة من الأقمشة الأثرية المحفوظة بالمتاحف المختلفة محليا وخارجيا عكس ذلك تماما فيما يتعلق بكل من الأقمشة المصرية القبطية والإسلامية على السواء[٣١٢].

الفصل الثانى

فنون النسيج والسجاد المصرى
الإسلامى عبر العصور

فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى عبر العصور

أشرنا فى مقدمة الحديث عن هذا الباب إلى أن فصله الثانى يختص بفنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى عبر العصور، ونعنى بذلك أنه يشتمل على ثلاث نقاط رئيسية تتعلق أولاها بفنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين العباسى والطولونى فيما بين القرنين (٢ـ٤هـ/ ٨ـ١٠م)، وتتعلق ثانيتها بفنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى فيما بين القرنين (٤ـ٧هـ/ ١٠ـ١٣م) وتتعلق ثالثتها بفنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما بين القرنين (٧ـ١٢هـ/ ١٣ـ١٨م) وفيما يلى عرض موجز لكل عصر من هذه العصور:

١- فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين العباسى والطولونى (ق٢- ٤هـ/٨-١٠م)

ظلت المنسوجات الإسلامية فى عصورها المبكرة تعمل وفق الأساليب المسيحية فى البلاد التى أفاء الله على العرب بفتحها، ثم مالبث أن ظهر فى البلاد أسلوب إسلامى خالص أخذ يتطور تدريجيا حتى ساد طرازه الجديد مختلف الأقطار الإسلامية، وخاصة بعد أن أصبح لهذا الطراز ذاتيته وسماته المميزة والفريدة التى ذاب فيها ما تمثله من عناصر فنون الأمم التى سبقته فى كل من مصر والشام وايران والعراق وتركيا والأندلس وصقلية والهند[٣١٣].

وبذلك لم يسفر فتح العرب لمصر سنة (٢١هـ/ ٦٤١م) عن تغير يذكر فى أساليب الحرف والصناعات التى كان الأقباط يمارسونها بكل خبرة ومهارة، فاعتمد العرب ـ أول الأمر ـ عليهم فى كافة المجالات الحرفية والصناعية بما فى ذلك صناعة النسيج التى عرفت مصانعها بدور الطراز كما أشرنا ـ ثم ما لبثت هذه الدور أن استغنت عن الرسوم الآدمية التى انتشرت فى زخارف المنسوجات القبطية وحلت محلها رسوم الطير والحيوان والكتابة العربية والعناصر النباتية،[٣١٤] وذاعت شهرة هذه الدور فى مصر بما أنتجته من المنسوجات

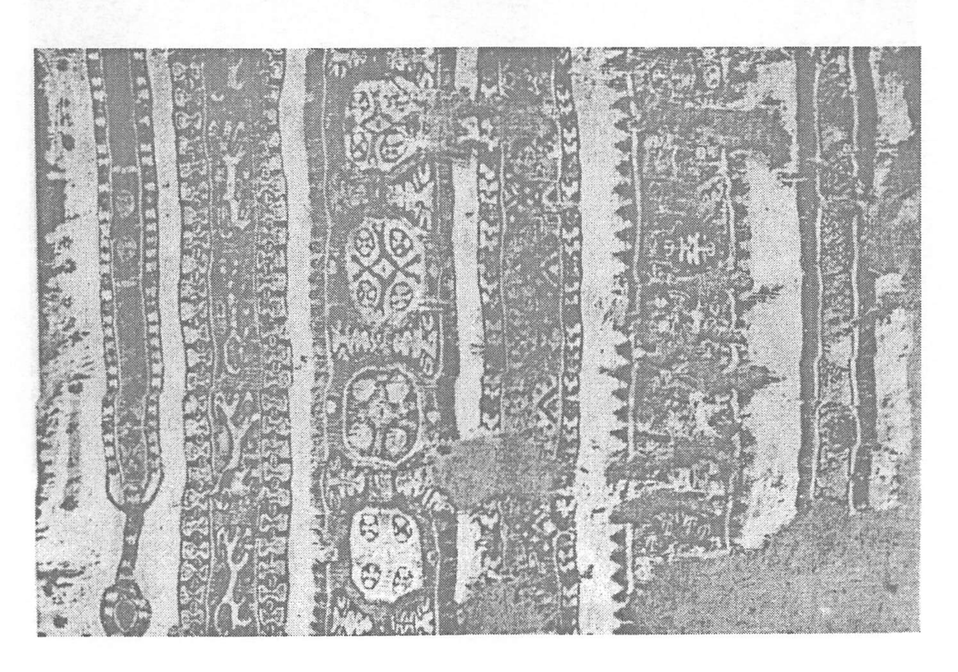
الكتانية والصوفية والحريرية التى صدر الكثير منها إلى كل من سوريا والعراق،(٣١٥)وقد عثر فى سامرا على قطعة نسيج من الكتان يرجع تاريخها إلى القرن (٣هـ/ ٩م) تزينها كتابات عربية مطرزة بالحرير الأحمر تقول أنها صنعت فى مدينة تنيس بمصر،(٣١٦)كذلك فقد عثر على قطع أخرى من صناعة مصر فى العصر الطولونى عليها أسماء بعض أسماء الولاة الطولونيين،(٣١٧)وكانت تنيس واحدة من أشهر مراكز صناعة النسيج المصرى الإسلامى على الإطلاق واشتعلت على عدد هائل من الأنوال التى أنتجت مختلف أنواع الأقمشة كالقصب الذى كان يستخدم للعمائم، والبدنة التى كانت تصنع منها ملابس الخلفاء، والبوقلمون الذى يتغير لونه بتغير زاوية وقوع الضوء عليه وتصنع منه كسوة السروج وأغطية المحاف السلطانية ونحوها.

وإلى جانب تنيس كمركز من أهم مراكز صناعة النسيج المصرى الإسلامى فى الوجه البحرى كانت هناك مدينة تونة التى قيل أنه كانت تصنع فيها كسوة الكعبة من الكتان الفاخر، ومدينة دبيق التى اشتهرت بمنسوجاتها الحريرية الراقية، ودمياط التى عرفت بأقمشتها الكتانية البيضاء الرقيقة، إضافة الى الأسكندرية والفسطاط وغيرها، كذلك فقط عملت المنسوجات المصرية الإسلامية فى كثير من مدن الوجه القبلى مثل الأشمونين والبهنسا والفيوم وأخميم والشيخ عبادة وأسيوط وغيرها، وكان الأسلوب الصناعى السائد فى هذه المراكز هو اتخاذ لحمات الأقمشة من الصوف أو الحرير وعمل سداتها من الكتان، علاوة على ما صنع من أقمشة حريرية خالصة كانت توشى فى كثير من الحالات بخيوط من الذهب(٣١٨).

وكان من أبرز أنواع المنسوجات المصرية التى أنتجت فى هذه الفترة الأقمشة الكتانية والصوفية ذات الزخارف المنسوجة بالألوان المتعددة ممثلة فى شيشان العمائم والأوشحة (الشيلان) والستائر الخشنة السميكة، إضافة إلى الأقمشة الكتانية ذات الزخارف الحريرية والمطرزة، وكانت الوحدات الزخرفية الشائعة فى هذه وتلك هى أشكال الطيور والحيوانات المتقابلة أو المتدابرة مع بعض الكتابات الكوفية(٣١٩).

وقد ظلت الأساليب الصناعية القبطية التى كانت قد بلغت مرحلة طيبة من التطور خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين متبعة فى أوائل العصر الإسلامى، ولهذا لم يكن هناك إختلاف جوهرى بين ما كان يصنعه الأقباط لقومهم وما كانوا يصنعونه للعرب فى

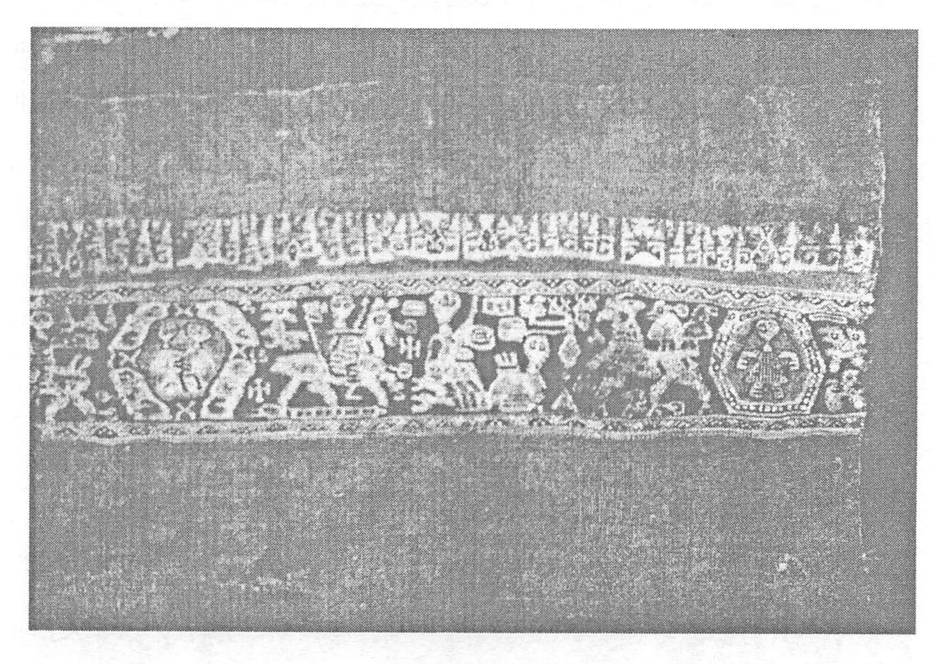
عهد الدولتين العباسية والطولونية[٣٢٠] باستثناء ظهور الكتابات الكوفية التى سجلت أسماء الخلفاء والولاة الذين أمروا بصناعة المنسوج وأسماء المدن التى نسج فيها وتواريخ هذا النسج، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كثير من قطع الشاش الذى كان يستخدم عادة فى العمائم والأوشحة، وكان ينسج من الكتان الأسود أو من الصوف المحلى بالأشرطة المنسوجة، ومنها قطعة يزينها صف من أشكال الجمال عليها كتابة كوفية تشير إلى أنها من إنتاج طراز الخاصة بالفيوم، وقطعة أخرى ترجع إلى العصر الطولونى خلال القرن (٣هـ/ ٩م) تزينها زخارف طيور وحيوانات ذات مسحة تحويرية توحى باستمرار التقاليد القبطية (شكل ٨٨).



شكل٨٨ـ قطعة من الصوف فى متحف برلين تزينها زخارف محورة توضح استمرار التقاليد القبطية فى النسيج الإسلامى المبكر فى مصر فيما بين القرنين (١ ـ ٣هـ/ ٧ ـ ٩م)

كذلك ففى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطع أخرى من هذا النوع أكثر تقدما، منها وشاح أو شال من الصوف الأسود تزينه أشرطة مختلفة العروض نسجت زخارفها من الصوف والكتان بألوان متعددة نجد فى شريطها الرئيسى جامات ذات وحدات زخرفية

مختلفة تفصل بينها أشكال طيور محورة نسجت باللون الأبيض والأصفر والأسود على أرضية حمراء، وعلى جانبى هذا الشريط الرئيسى كتابة كوفية بيضاء على أرضية سوداء، ونجد فى شريط آخر أشكالا آدمية ورسوم طيور وحيوانات ووريدات داخل مناطق مسدسة،(٣٢١) وقد نسجت زخارف هذه القطعة بطريقة تحويرية شديدة تعد واحدة من أبرز خصائص المنسوجات الطولونية فى القرن (٣هـ/ ٩م) (شكل ٨٩).



شكل٨٩ـ قطعة من الصوف والكتان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف ذات تأثيرات قبطية (٣ ـ ٤هـ/ ٩ ـ ١٠م)

أما بالنسبة للنوع الثانى وهو الأقمشة الكتانية ذات الزخارف الحريرية المنسوجة والمطرزة فإن أقدم ما وصلنا منها قطعة بمتحف الدولة فى برلين عليها اسم الخليفة هارون الرشيد (١٧٠ـ١٩٤هـ/ ٧٨٩ـ٨٠٩م) واسم النساج مروان بن مرعى، وهى قطعة ذات كتابات كوفية وأشكال هندسية نسجت بخيوط من الحرير المتعدد الألوان، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة أخرى من هذا النوع من صناعة مصر عليها إسم الأمين بن هارون الرشيد (١٩٤ـ١٩٨هـ/ ٨٠٩ـ٨١٣م)، وكانت زخارف هذا النوع من الأقمشة إما

منسوجة أو مطرزة بخيوط حريرية ذات ألوان مختلفة، وترجع أقدم قطعة منه إلى سنة (٢٨٢هـ-٨٩٥/ م) على عهد الخليفة العباسى المعتضد (٢٧٩-٢٩٠هـ/ ٨٩٢-٩٠٢م) ونجد فى كتاباته تنوعا زخرفيا كبيرا كان أهمه انتهاء بعض حروفها بأنصاف مراوح نخيلية يغلب على الظن أنها كانت أصلا لما عرف من الكتابات الكوفية المورقة والمزهرة التى شاعت فى آثار العصر الفاطمى فيما بعد.

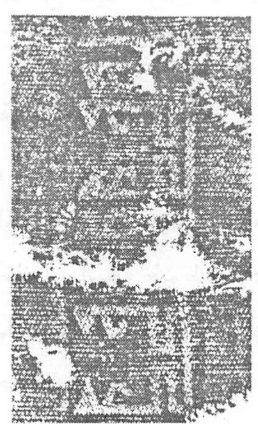
أما فيما يتعلق بفنون السجاجيد والطنافس فى هذين العصرين فقد اصطلح مؤرخو الفنون على أن السجاجيد هى كل ما يفرش على الأرض من الأبسطة ذات الخمل (pile carpets) المنسوجة من الكتان والصوف والقطن والحرير، وقد عرفت هذه الأبسطة - على ما يبدو - منذ العصور القديمة فى كل من مصر والعراق نظرا للحاجة إليها فى تغطية خشونة الأرض وصلابتها من ناحية ولتفادى رطوبتها وبرودتها من ناحية أخرى، ويغلب على الظن أن مواردها الخام لم تختلف حينذاك كثيرا عما كان شائعا فى منسوجات هذه البلدان، أما الطنافس فهى جمع طنفسه وهى كلمة فارسية تعنى اللف أو الطى، ويذكر ياقوت الحموى فى كلمة القطيفة أنها كساء له خمل يفترشه الناس،[٣٢٢] والراجح عند مؤرخى الفنون أن المنطقة التى اهتدى فيها الإنسان لعمل هذه الطنافس كانت فى المساحة الممتدة من بلاد الصين شرقا حتى آسيا الوسطى غربا، وهذا يعنى الموطن الذى سكنه الأتراك، ويعنى من ثم أن هؤلاء الأتراك كانوا هم أول من عرف نسج الطافس استنتاجا مما كشفت عنه الحفائر الألمانية بالقرب من مدينة طرفان مما يغلب على الظن نسبته إلى ما بين القرنين (٣-٦م)[٣٢٣].

والراجح فى هذا الصدد أن القبائل الرحل التى كانت تنتقل بأغنامها فى تلك المنطقة الشاسعة كانت أول من اهتدى إلى عمل هذه الطنافس عندما جزوا أصواف أغنامهم واستخدموها بطريقة بدائية بسيطة فى عمل أول أنواعها من خيوط رأسية معقودة حولها خصلات من الصوف مثبتة فى مكانها بواسطة خيوط أخرى عرضية،[٣٢٤] ثم أخذت هذه الطنافس تتطور حتى اختفت سداتها الأولى وحلت محلها مظاهر فنية جديدة نقلتها من طور الفن البدائى البسيط إلى مرحلة الفن المتطور الجميل.

أما فيما يتعلق بفن السجاد المصرى الإسلامى فى هذين العصرين فقد أشارت بعض المراجع العربية إلى أن صناعة أبسطة وبرية كتانية عملت عقدها من اللحمة كانت تصنع فى

الفسطاط منذ العصر العباسى وحتى العصر المملوكى، وكانت المدينة حينذاك أكبر منافس لبلاد العجم فى هذه الصناعة،(٣٢٥) يؤيد ذلك ما جاء فى وثائق جنيزة القاهرة من أن أربعمائة وثلاثة وأربعون يهوديا كانوا يعملون فى حقل صناعة السجاد فى مصر،(٣٢٦) وقد أمدتنا حفائر الفسطاط بقطع من السجاد ذات أهمية كبرى فى دراسة هذه الصناعة بمصر فى فجر الإسلام، منها مما يحتفظ به متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة عليها بقية تاريخ يُرَجّح أنه سنة (٢٠٦هـ/ ٨٢١م) وقطعتان أخريان عليهما كتابات كوفية تحمل إحداهما تاريخا يسبق تاريخ القطعة المشار إليها بأربع سنوات (٢٠٢هـ/ ٨١٧م)(٣٢٧).

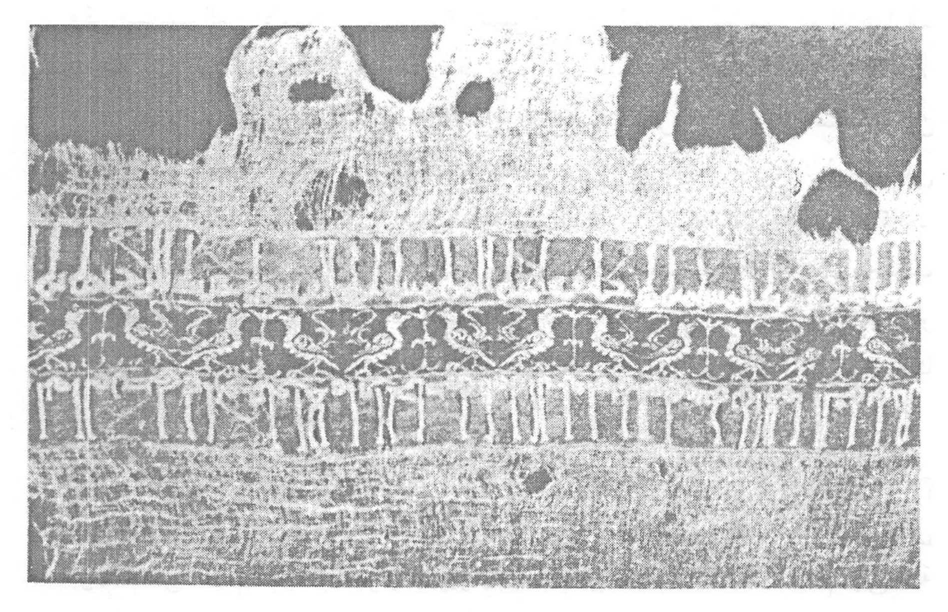
وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة سجاد هامة (شكل ٩٠) عثر عليها فى الفسطاط تزينها زخارف تشبه الدانتلا وشريط من المثلثات والأقراص الدائرية بالألوان الأزرق والأصفر والأخضر والبنى على أرضية حمراء، ويحيط بهذه القطعة إطار عبارة عن شريط من الكتابة الكوفية باللون الأصفر على أرضية زرقاء داكنة، وقد عملت عقد هذه القطعة ـ كغيرها من مثيلاتها ـ حول خيط واحد من خيوط السدى، ويظهر من الحروف الكوفية التى عليها أنها أكثر تطورا من طبيعة الحروف التى وجدت فى العصر العباسى، ولهذا كان من الصعب تقرير ما إذا كانت هذه القطعة وأمثالها مما عثر عليه فى الفسطاط من صناعة مصر فى عصورها الإسلامية المبكرة أم أنها استوردتها من الأقطار الإسلامية الأخرى ولاسيما العراق وايران لما كان لكل منهما من شهرة صناعية واسعة فى هذا المجال(٣٢٨).



شكل ٩٠ـ قطعة من السجاد فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف تشبه الدانتلا عثر عليها فى أطلال الفسطاط يغلب على الظن أنها ترجع إلى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ ـ ٦هـ/ ١١ ـ ١٣م)

٢- فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين الفاطمى والأيوبى (ق٤ -٧هـ/ ١٠-١٣م)

اتبع النساجون فى بداية العصر الفاطمى اساليب العصر العباسى ممزوجة بطريقة القباطى المصرية المشهورة، فكانوا يزينون القماش المنسوج بشريط عريض من الزخارف الهندسية والحيوانية وأشكال الطيور تحيط به من الجانبين كتابات كوفية إتخذت أول الأمر الأسلوب العباسى ثم ما لبثت أن تطورت واتخذت سمة التوريق والتزهير[٣٢٩] (شكل ٩١).



شكل٩٠ـ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة توضح استمرار الطراز العباسى فى النسيج المصرى خلال القرنين (٤ ـ ٥هـ/ ١٠ ـ ١١م)

كذلك فقد ظلت المواد الخام التى استخدمت فى منسوجات العصر العباسى مستمرة فى أقمشة العصر الفاطمى، وهى الكتان والصوف والحرير، إلا أن ترتيب هذه المواد من حيث الأهمية كان قد تغير فأصبح الحرير منذ أواخر هذا العصر هو أهم هذه المواد جميعا، ولم يقتصر استخدامه حينذاك على خيوط اللحمة الملونة بل استعمل أيضا فى خيوط السدى حتى صارت القطعة كلها تنسج من الحرير، وبذلك تطورت صناعة النسيج فى مصر خلال

العصر الفاطمى كثيرا، وأصبحت الأقمشة الكتانية والحريرية فى غاية الدقة والجمال من الناحيتين الصناعية والزخرفية، وتشير بعض المراجع الأجنبية المعربة إلى أن صناعة النسيج الفاطمى فى مصر كانت قد بلغت حدا من الرقة جعل من الممكن فيها سحب عباءة أو ثوب كامل خلال حلقة خاتم،(٣٣٠) وذكر المقريزى أن دار الديباج التى ألحقت بدار الوزير يعقوب بن كلس كانت تنسج العديد من الثياب الفاخرة ذات الحرير المقصب،(٣٣١) كما ذكرت بعض المراجع العربية الهامة أن أمير فارس كان قد أرسل عشرين ألف دينار إلى تنيس ليشترى بها ثوبا من النسيج السلطانى المقصب الذى كانت تصنع منه ملابس النساء ولم يستطع رسله الذين أوفدهم لهذا الغرض الحصول على مطلبهم(٣٣٢).

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كثير من قطع النسيج الفاطمى ذو الزخارف المنسوجة على إحداها كتابة كوفية من سطرين باسم الخليفة الآمر بأحكام الله (٤٠٤هـ/ ١٠١٣م) بينها شريط زخرفى تتألف عناصره من وحدة مكررة عبارة عن عصفورين متقابلين بينهما شجرة الحياة الساسانية، وقد نسجت هذه الزخارف بدقة وعناية تدل على مدى ما بلغته صناعة النسيج فى مصر الفاطمية من إتقان وإبداع، (شكل ٩٢) وكانت منسوجات هذا العصر تزين عادة بشريط مزخرف بأشكال هندسية مكررة ذات وحدات مسدسة أو معينة أو بيضية يشتمل كل منها على رسم طائر أو حيوان فى وضع متقابل أو متدابر، ويحد هذه الاشرطة من أعلا ومن أسفل شريطان ضيقان من الكتابة الكوفية مالبثا أن تطورا واتسعا وزاد عددها فيما بعد.

وتنقسم المنسوجات الفاطمية عند علماء الآثار تبعا لتعدد هذه الأشرطة إلى أربعة أقسام يمتد أولها من نهاية القرن الرابع إلى بداية القرن الخامس الهجرى (١٠-١١م) وتدخل منسوجاته فى حكم الخلفاء المعز والعزيز والحاكم من سنة (٣٥٩هـ/ ٩٦٩م) إلى سنة (٤١١هـ/ ١٠٢٠م) وانحصرت زخارف هذه المنسوجات فى شريطين من الكتابة الكوفية الكبيرة المزهرة يحد ان من أعلا ومن أسفل شريطا ثالثا قوام عناصره الزخرفية أشكال نباتية وحيوانية ذات أسلوب محور يشبه الأسلوب القبطى إلى حد ما.

ويمتد ثانيها طوال القرن الخامس الهجرى (١١م) وتدخل منسوجاته فى حكم الخليفتين الظاهر والمستنصر من سنة (٤١١هـ/ ١٠٢٠م) إلى سنة (٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م)، وامتازت هذه المنسوجات بزيادة الإقبال على الأشرطة الزخرفية فاتسعت هذه الأشرطة وزادت وحداتها، كما امتازت ببداية أفول نجم الكتابة الكوفية التى أصبحت فى المرتبة الثانية من الزخرفية.



شكل٩٢ـ قطعة من الكتان الفاطمى ذات زخارف منسوجة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخها إلى القرن (٣ ـ ٤هـ/ ٩ ـ ١٠م)

ويمتد ثالثهما من نهاية القرن الخامس حتى الربع الأول من القرن السادس الهجرى (١١ـ١٢م) وتدخل منسوجاته فى حكم الخليفتين المستعلى والآمر من سنة (٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م) إلى سنة (٥٢٥هـ/ ١١٣٠م)، وظهرت فى هذه المنسوجات الأشرطة والجدائل التى تتموج وتتداخل فتحصر فيما بينها جامات ومعينات ودوائر تضم رسوم طيور وحيوانات وعناصر نباتية وضح فيها زيادة أفول نجم الكتابة الكوفية التى أصبحت عنصرا ثانويا فى الزخرفة لا يكاد يبين.

ويمتد رابعها من الربع الأول إلى الربع الأخير من القرن السادس الهجرى (١٢م) من سنة (٥٢٥هـ-١١٣٠/ م) إلى سنة (٥٦٧هـ/ ١١٧١م) واتسمت منسوجاته بأنها عملت من الحرير الخالص سدى ولحمة وزينت بجدائل تملأ أكبر مساحات المنسوج، وتحصر فيما بينها أشرطة رفيعة ذات كتابات عربية بخط لين تمثل بداية ظهور خط النسخ الذى أخذ فى الشيوع بعد ذلك خلال العصر الأيوبى[٣٣٣].

وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك ثلاث قطع من نسيج الكتان الفاطمى على أولاها كتابة باسم الخليفة الظاهر (٤١٢ـ٤٢٨هـ/ ١٠٢١ـ١٠٣٦م) ويزينها شريطان رئيسيان

متماثلان فى كل منهـا صف من الجامات الحمراء والسوداء بالتـبادل بداخلها أشكال طيور وعقبان، يحيط بأحدهما شريطان آخران صغيران عليهما كتابة كوفية حمراء ذات تفريعات نباتية زرقـاء، (شكل ٩٣) وعلى ثانيتهـا خمسة أشرطة زخـرفية عريضـة ذات ألوان أحمر وأصفر ذهبى وأزرق فاتح وداكن تزينها رسوم أرانب دائريـة، وعلى ثالثتها التى تعد واحدة من أجمـل قطع النسيج الفـاطمى أشرطة أفـقية يـشتمل أوسطـها على أزواج من الصـقور تفصل بين كل زوجين منها مـروحة نخيلية على أرضية خضـراء، وقد عملت زخارف هذه القطعـة من الحـرير المنسـوج والخيوط المصـنوعة من الجـلد المطروق بالذهب، ويظهـر من أسلوبها أنها من عصر الخليـفة المستنصر (٤٢٨-٤٨٧هـ-١٠٣/ -١٠٤٩م) وأنها صنعت فى تنيس لأن هذا النوع من النسيج لم يكن يـصنع إلا فيها وكان خـاصا بثياب الخليـفة المسمى بالبدنة.[٣٣٤] (شكل ٩٤).



شكل٩٣- قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تنسب إلى مصر فى القرن (٥هـ/ ١١م)



شكل٩٤ ـ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف حريرية وجلدية مطروقة بالذهب، يغلب على الظن أنها تنسب إلى الخليفة المستنصر بالله فى القرن (٥هـ/ ١١م)

وسار الإنتاج الفاطمى منذ القرن (٦هـ/ ١٢م) فى إحلال الكتابات النسخية ذات الحروف اللينة محل الكتابات الكوفية ذات الحروف المزوية، وغالبا ما تشابكت حروف هذه الكتابة مع الزخارف النباتية فى براعة واقتدار، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من النسيج الفاطمى الموضح لهذا الاتجاه الكتابى، (شكل ٩٥) وتمتاز هذه القطعة بتعدد الأشرطة الزخرفية التى تكاد تغطى السطح كله، وتتخللها كتابات دعائية بخط النسخ الذى بدأ رحلة الشيوع فى تحف هذه الفترة،(٣٣٥) وصفوة القول أن الزخارف التى شاعت فى الأقمشة الفاطمية كانت تتألف من أشرطة كتابية توازيها أشرطة أخرى ذات أشكال هندسية مسدسة أو معينة أو بيضية فى وسط كل منها رسم طائر أو حيوان واحد أو أكثر فى أوضاع متقابلة أو متدابرة، ثم زينت قوائم الجروف الكتابية بفروع نباتية دقيقة حتى عرفت بالكتابة المورقة، وكانت هذه الكتابة أحيانا مجرد مقاطع مكررة لغرض زخرفى بحت(٣٣٦).



شكل٩٥ـ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة توضح بداية الإتجاه نحو إحلال الكتابة النسخية محل الكتابة الكوفية فى القرن (٦هـ/ ١٢م)

وقد شاع فى المنسوجات المصرية خلال العصرين العباسى والفاطمى نوع من نسيج الكتان زين بالكتابات والزخارف المرسومة، ونرى فى هذا النوع إطارا مربعا يضم كتابات وزخارف نباتية تذكرنا باللون الذهبى، وصارت واحدة من أبرز الخصائص المميزة لإنتاج مصانع النسيج المصرية فى العصر المشار إليه، وهناك قطع أخرى من المنسوجات القطنية ذات الزخارف المطبوعة ـ فى تأثير صينى ـ من جانب واحد تمتاز بكتابات كوفية جميلة

ذات لون ذهبى محدد بالأسود، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدة قطع من هذا النوع منها واحدة ترجع إلى القرن (٤هـ/ ١٠م) وعليها إسم أحد أمراء الأسرة الرَّسِّية باليمن(٣٣٧).

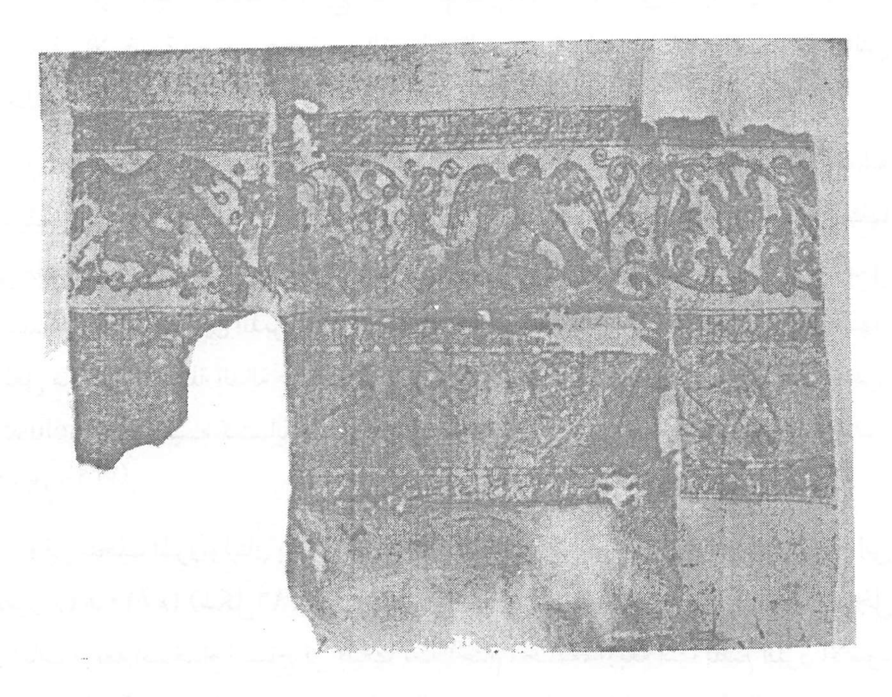
والغالب على الظن أن الأقباط فى العصر الفاطمى كانوا قد مارسوا زخرفة الأقمشة بالأشكال المرسومة والمطبوعة، إلا أن هذه الصناعة كانت قد تطورت كثيرا على أيدى الصناع المصريين بعد ذلك، واستخدم النساجون المسلمون لطباعة زخارف هذا النوع من النسيج ـ التى غالبا ما غطت المنسوج كله ـ أختاما خشبية تمثلت فى قالب كبير واسع لطبع زخارف الأرضية ومجموعة من القوالب الصغيرة لطبع زخارف المساحات التى تتخللها(٣٣٨).

ونتيجة للتطور الكبير الذى حدث فى الأقمشة الفاطمية، فقد وجدت هذه الأقمشة طريقها إلى بعض البلدان الأوروبية ولاسيما ألمانيا، وإلى خزائن الكاتدرائيات الغربية مثلها فى ذلك مثل أباريق البللور الصخرى الفاطمى حتى ولو اشتملت على كتابات عربية تحمل أسماء الخلفاء المسلمين الذين أمروا بصنعها وأسماء البلدان المصرية التى نسجت فيها، ولعل من أبرز الأمثلة الدالة على ذلك ما يسمى بخمار القديسة آن المحفوظ فى فوكلوز (Vaucluse) وعليه كتابة عربية تشير إلى أنه صنع فى دمياط سنة (٢٩٤هـ/ ٩٠٦م)(٣٣٩).

وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة كتابية نادرة من نوع رقيق غير عادى ترجع إلى القرن (٤هـ/١٠م) (شكل٩٦) تزينها أشكال أسود مطبوعة باللونين البنى والذهبى داخل جامات مربعة استخدام النساج فى طبعها ستة أختام مختلفة، أربعة منها لطبع اللون الأسود وواحد لطبع أرضية المربعات ذات اللون البنى وواحد لعمل الحبيبات أو الوريدات التى تتكون منها المربعات، وقد عملت هذه الأقمشة المطبوعة ـ على ما يبدو ـ عوضا عن الأقمشة الفاخرة ذات الزخارف المنسوجة أو المطرزة بخيوط الذهب(٣٤٠).

أما فى العصر الأيوبى فقد ظلت أساليب صناعة الأقمشة الفاطمية ذات الزخارف المنسوجة والمطرزة متبعة فى أوائل هذا العصر، إلا أنها كانت قد أصبحت أقل شيوعا من العصر الفاطمى، ثم أضيفت إليها بعد ذلك المنسوجات ذات الزخارف المطبوعة، وكان القضاة على الخلافة الفاطمية فى مصر والعباسية فى بغداد أثره الواضح فى القضاء على

شريط الطراز الذى كان شارة هامة من شـارات هاتين الخلافتين وضرورة من ضرورات فن النسيج فى كل منـهما، وأدى ذلك إلى أن أصبـح النساج والمزخرف فى عـصرين الأيوبيين والمماليك حرين طليقين يـستطيعان رسم العناصر الزخرفيـة فى أى وضع شاءه أحدهما أو كلاهما، لأن شريط الطراز فى العصرين العبـاسى والفاطمى كان قد فرض - لاشتماله على كـتابة عـربيـة لا يمكن أن تكتب إلا فى وضع أفـقى مسـتعـرض - أن يكون باقى الأشـرطة الزخرفية متمشية مع هذا الوضع الأفقى فلم تكن تعمل إلا مستعرضة أيضا(٣٤١).



شكل٩٦- قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف ملونة مطبوعة، يرجع تاريخها إلى القرن (٦هـ/ ١٣م)

كذلك فـقد أدى انتهاء حكم الفـاطميين وقيـام دولة الأيوبيين إلى انتهاء سـيطرة طريقة القبـاطى - التى كانت قد ظهـرت منذ العصر الفـاطمى وظلت مستمـرة حتى نهاية العـصر الفاطمـى - وبدء سيطرة المنسـوجات المركبـة من الديباج والدمـقس التى لاءمتـها الخـيوط الحريرية الرفـيعة، مما أدى إلى تغيـر تام فى المواد الخام استتبعه ظهور المنسوجـات الحريرية

الخالصة كالكمخا ونحوها، وكانت الأقمشة الأيوبية المطرزة أكثر بساطة من أقمشة العصر الفاطمى المطرزة بخيوط الذهب والحرير الملون، وأهم هذه الأقمشة الأيوبية المطرزة التى يمكن إرجاعها إلى ما بين القرنين (٥-٦هـ/ ١١-١٢م) تلك المنسوجات ذات الألوان المتعددة والمصنوعة بالغرزة المتتابعة المعروفة بغرزة السلسلة، وتمتاز بكتاباتها النسخية والكوفية، كما تمتاز الزخارف الأيوبية المطرزة بخطوطها المتكسرة والمتعرجة كالسلم بسبب أسلوبها الصناعى الذى يتألف من غرز متتابعة متدرجة يطلق عليها أحيانا إسم غرزة هولباين، نسبة إلى الرسام الألمانى هانزهولباين (٩٠٣-٩٦٢هـ/ ١٤٩٧-١٥٥٤م) التى غالبا ما كانت تتبع إتجاه خيط اللحمة فتبدو الزخرفة فيها كالمنسوجة(٣٤٣).

أما الأقمشة المطبوعة التى عرفتها منسوجات العصر الفاطمى فقد ظلت تنتج فى العصر الأيوبى أيضا، وكانت الغلبة فى رسومها للأشكال المسننة والوريدات والتفريعات النباتية المزهرة ذات اللون الأزرق أو الأحمر أو البنى، كما كانت الزخارف ترسم عليها بالقلم البسط بلون بنى به بعض التذهيب، وقد استعملت الأختام الخشبية لهذا الغرض، واشتملت بعض أقمشة هذا العصر - إلى جانب الزخارف المشار إليها - على بعض العبارات الدعائية مثل «عز دائم» ، «سعادة دائمة» ونحو ذلك(٣٤٤).

أما بالنسبة للأقمشة الحريرية التى أنتجتها المناسج المصرية فى العصر الأيوبى فقد كانت زخارفها تعمل بواسطة المكوك على نول السحب خلافا للأقمشة الكتانية ذات الزخارف المطرزة التى كانت تدمج فيها خيوط اللحمة مع النسيج بواسطة البكرة أو الإبرة، وكانت هذه الزخارف غالبا ذات لون برتقالى على أرضية خضراء، وتتألف من أزواج من الطيور والعقبان (النسور) داخل مناطق من أشرطة متوجة تفصل بينها أشجار نخيل ذات تأثير سلجوقى، وقد عثر فى بلدة العزم فى أسيوط على عدة قطع من هذا النوع من النسيج الحريرى، وإن كان الغالب على الظن أنها من إنتاج المناسج السورية خلال العصر الأيوبى فى أوائل القرن (٧هـ/ ١٣م)(٣٤٥).

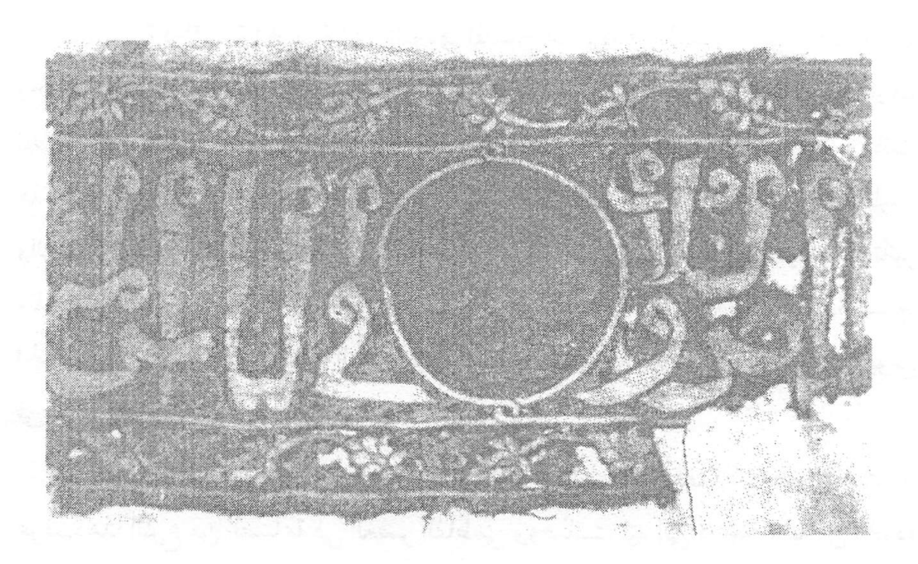
أما فيما يتعلق بفن السجاد فى هذين العصرين فالذى لاشك فيه أن مصر كانت قد عرفت هذا النوع من الصناعة فى العصر الفاطمى ووصلت فيه إلى درجة عالية من الجودة والإتقان، يؤيد ذلك ما ذكره المقريزى - عند حديثه عن خزائن القصور الفاطمية - من أبسطة القلمون المتغير اللون تبعا لتغير زاوية وقوع الضوء عليه، وأبسطة الخسروانى

وغيرهما من مفروشات هذه القصور ولاسيما ما كان يصنع منها من البردى ويطرز بالذهب والفضة،(٣٤٦) ويغلب على الظن أن صناعة السجاد فى العصر الأيوبى ـ والتى خلت المصادر والمراجع من أية إشارة واضحة عنها ـ كانت قد سارت على نهج الفاطميين فى هذا الصدد ولم تحدث فيه تغييرا جوهريا.

٣- فنون النسيج والسجاد المصرى الإسلامى فى العصرين المملوكى والعثمانى (ق٧-١٢هـ/١٣-١٨م)

أدت تأثيرات الأصول المختلفة لحكام المماليك الذين استجلبوا من شرق ووسط آسيا وروسيا وأوروبا إلى إثراء المنسوجات المصرية المملوكية بالعناصر الزخرفية والموضوعات التصويرية والقرب من الطبيعة على خلاف ما كان قائما من قبل(٣٤٧).

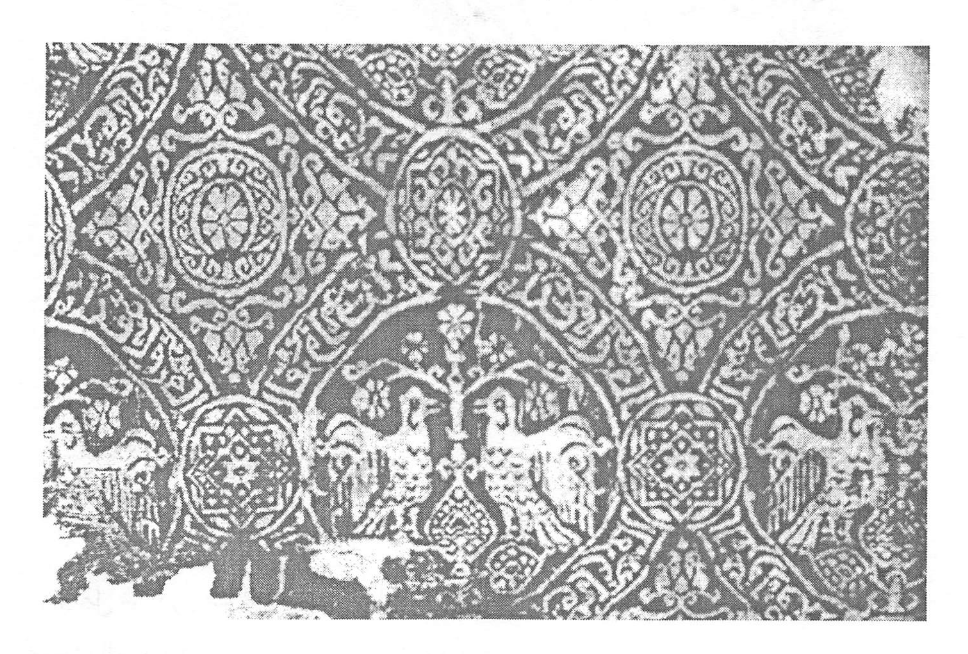
وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة من النسيج ذات زخارف منسوجة (شكل٩٧) تشبه رسومها المؤلفة من الأوراق النباتية والمراوح النخيلية أسلوب الزخرفة المملوكية التى وجدت على التحف المعدنية التى ترجع إلى بداية القرن (٨هـ/ ١٤م)، والألوان السائدة فى زخارف هذه القطعة هى الأبيض والبنى الداكن والفاتح والأزرق الفاتح والأسود، وقد استخدم فيها الذهب والفضة بحرية أكثر من ذى قبل(٣٤٨).



شكل٩٧ـ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف منسوجة تشبه التحف المعدنية المعاصرة لها، يرجع تاريخها إلى نهاية القرن (٧ هـ/ ١٣م)

والواقع أن أقمشة العصر المملوكى المطرزة التى ترجع إلى القرن (٧هـ/ ١٣م) أكثر بساطة من أقمشة العصر الفاطمى المطرزة بخيوط الذهب والحرير الملون، ومن أهم هذه الأقمشة المملوكية بالألوان المتعددة المنسوجات المصنوعة ـ كما فى حالة الأقمشة الأيوبية ـ بالغرزة المتتابعة المعروفة بغرزة السلسلة، وتمتاز هذه المنسوجات بكتاباتها النسخية والكوفية التى جمعت بين الخطين الكوفى والنسخى دون اقتصار على أولهما كما كان الحال من قبل[٣٤٩](شكل ٩٨).

كما تمتاز الزخارف المملوكية المطرزة ـ كسابقتها الأيوبية ـ بخطوطها المتكسرة والمتعرجة كالسلم حيث تتألف هذه الخطوط المتكسرة والمتعرجة من غرز متتابعة متدرجة كانت تتبع فى معظم الحالات إتجاه خيط اللحمة حتى تبدو الزخرفة فيها كالمنسوجة،[٣٥٠]وفى متحف فكتوريا وألبرت بلندن قطعة من الحرير المصرى المطرز ترجع إلى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م) عملت زخارفها بواسطة الغرزة المشار إليها التى انتقل ابتكارها الإسلامى إلى أوروبا وعرفت ـ كما أسلفنا ـ باسم غرزة هولباين.



شكل٩٨ـ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف السيدة العذراء بمدينة دانزج تزينها زخارف مطرزة، يرجع تاريخها إلى القرن (٧ ـ ٨هـ/ ١٣ ـ ١٤م)

كذلك فقد ظلت الأقمشة المطبوعة التى عرفتها مصانع النسيج الأيوبية مستخدمة فى العصر المملوكى، وكانت زخارفها فى القرنين (٧-٨هـ/ ١٣-١٤م) عبارة عن أشكال مسننة ووريدات وتفريعات نباتية مزهرة ذات لون أزرق أو أحمر أو بنى،(٣٥١) وكانت هذه الزخارف ترسم على المنسوج بالقلم البسط بلون بنى به بعض التذهيب، كما استعملت الأختام الخشبية لهذا الغرض أيضا، واشتملت بعض أقمشة هذا العصر - إلى جانب الزخارف المشار إليها - على بعض عبارات دعائية مثل «العز الدائم»، «العز والإقبال» وغير ذلك،(٣٥٢) وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من النسيج ذات زخارف مطبوعة باللون الأبيض على أرضية حمراء، (شكل ٩٩) تزينها صورة رجل يحمل سلة ثقيلة على ظهره جعلته ينحنى من ثقلها فى حركة تعبيرية رائعة.



شكل٩٩- قطعة من النسيج المملوكى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف مطبوعة يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٨ - ٩هـ/ ١٤ - ١٥م)

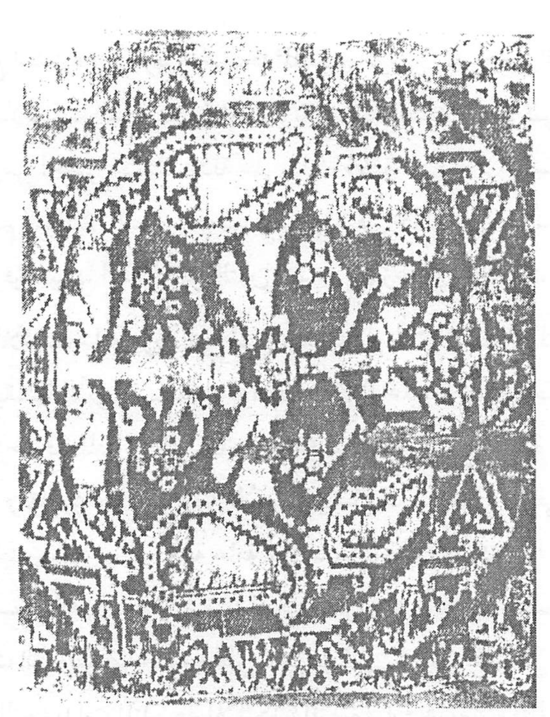
ولعل من أبرز ما تميزت به زخارف المنسوجات المملوكية بصفة عامة - إلى جانب أسماء السلاطين - الوحدات الحيوانية وأشكال الطيور، علاوة على العناصر النباتية والحيوانية الصينية مثل نبات عود الصليب الذى عرف بالمراوح النخيلية وأشكال التِّنين

ونحوها مما يرجع انتشاره فى حرير الكمخا المصرى الموشى منذ أواخر القرن (٧هـ/ ١٣م) إلى نشاط العلاقات التجارية المصرية فى العصر المملوكى مع بلاد الشرق الأقصى،(٣٥٣) ومن أحسن الأمثلة الدلة على ذلك قطعة من الحرير الأسود المنسوج بخيوط ذهبية رقيقة باسم السلطان الناصر محمد تزينها - فى جامات دائرية - أزواج متدابرة من الببغاوات تحصر فيما بينها أشكالا من التنين الصينى موزعة بين الجامات.

أما بالنسبة للأقمشة الحريرية التى أنتجتها مصر خلال العصر المملوكى فقد كانت زخارفها - كسابقتها الأيوبية - تعمل بواسطة المكوك على نول السحب خلافا للأقمشة الكتانية ذات الزخارف المطرزة التى كانت تدمج فيها خيوط اللحمة مع النسيج بواسطة البكرة أو الأبرة، وقد تميز هذا النوع من الأقمشة بأسلوب مسيحى شرقى أو ساسانى، وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة هامة من نسيج الحرير (شكل ١٠٠) يزينها موضوع ساسانى بأسلوب إسلامى محور تذكرنا أشكال مراوحه النخيلية المحصورة داخل مناطق على شكل حبات اللوز ببعض قطع الحلى القبرصية فى العصر المسيحى الأول ذات الأصل السورى، ولعل التحديدات المتدرجة للأشكال المرسومة وتفريعات إطار الجامة الكبيرة هى واحدة من مميزات الزخارف الإسلامية المبكرة فى أواخر العصر الأموى وأوائل العصر العباسى التى اقتصرت التعبيرات الساسانية فيها على كل من سوريا والعراق(٣٥٤).

وتحتوى كنوز الكنائس الأوروبية على مجموعات قيمة من المنسوجات الحريرية المملوكية ذات الأسلوب الصينى التى يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٨-٩هـ/ ١٤-١٥م)، وتبدو فيها التأثيرات الفنية الصينية التى عرفها الشرق الأدنى فيما أنتجته كل من مصر وسوريا خلال العصر المملوكى من الحرير المسمى بالكمخا(٣٥٥).

أما فى العصر العثمانى فلم يكن لمصر فى هذه الصناعة نصيب يذكر رغم أن العثمانيين كانوا قد ورثوا أساليبها وطرق زخارفها عن سلاجقة الروم الذين ورثوها بدورهم عن البيزنطيين، ثم سار العثمانيون بهذه الصنعة فى طريق التطوير والتحسين حتى تبوأت المنسوجات العثمانية مكانة عالية تذكرنا بما وصلت إليه الأقمشة البيزنطية والسلجوقية، لذلك استوردت معظم الدول والكنائس الأوروبية الكميات اللازمة لها من هذه المنسوجات العثمانية، ولاتزال متاحف هذه الدول الأوروبية وكنائسها تحتفظ حتى اليوم بأمثلة من هذه المنسوجات التى قلدتها بعض المدن الإيطالية ولاسيما جنوة والبندقية(٣٥٦).



شكل ١٠٠ـ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف إسلامية محورة ذات تأثيرات ساسانية يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٨ ـ ٩هـ/ ١٤ ـ١٥م)

وقد أنتجت مصانع النسيج العثمانية من الأقمشة ما كان معروفا من قبل مثل الديباج والقطيفة والدمشقى والأطلس، وما أنتج لأول مرة مثل الألاجا،(٣٥٧) وكلها منسوجات حريرية يختلف بعضها عن بعض فى التفاصيل الفنية أو الزخرفية فالديباج مثلا هو حرير تدخل فى نسجه خيوط الذهب والفضة، وقد عرفته آسيا الصغرى قبل العثمانيين وسمى إنتاجها بالديباج الرومى، والقطيفة حرير يتميز بخيوط بارزة على سطحه تعرف بالخمل، وهى على أنواع منها الشاتمة والكمخا، والدمشقى حرير يتشابه لون زخارفة مع لون القماش نفسه، وكان وجه الخلاف فيه ينحصر فى عمل الزخارف بطريقة تخالف طريقة المنسوج، والأطلس حرير كان يستخدم فى نسيج خلع الأمراء وكبار الموظفين، أما الألاجا فهى نوع من نسيج القطن والحرير معا وقد ظهر لأول مرة فى العصر العثمانى، وكانت زخارفه عبارة عن أقلام متعددة الألوان، وكان الوشى والمخمل هما أكثر المنسوجات العثمانية التى أنتجتها مصانع نسيجهم فى بروسة وغيرها من مصانع آسيا الصغرى والساحل الأسيوى قبالة إستانبول(٣٥٨).

والواقع أن منسوجات الوشى والمخمل التركية قد استمدت عناصرها الزخرفية فى بداية عصرها من الفنين الإيرانى والإيطالى، فاقتبست من الأول أشكال التفريعات النباتية المزهرة والمراوح النخيلية، واقتبست من الثانى ثمرة الرمان والتعبيرات المخملية التى وجدت فى نسيج البندقية خلال القرن (٩هـ/ ١٥م)، ثم ما لبثت أن شقت لنفسها ـ بعد وقت قصير ـ أسلوبا خاصا نراه واضحا فى الأوانى الخزفية التى صنعت فى مدينة إزنبق،(٣٥٩) وفى متحف المتروبوليتان بنيويررك قطعة كبيرة من نسيج المخمل ذات التأثيرات الإيطالية (شكل١٠١) تزينها وحدات مكررة من كيزان الصنوبر والأوراق الرمحية المدببة التى تكسوها تفريعات من أزهار القرنفل والورد والسنبل البرى(٣٦٠).

وتوضح الأغطية المخملية التركية التى يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (١١ـ١٣هـ/ ١٧ـ١٩م) مدى التدهور الصناعى والفنى الذى دب فى إنتاج هذا النوع من النسيج العثمانى عندما تسربت إليه منذ القرن (١٢هـ/ ١٨م) بعض التأثيرات الفنية الأوروبية ممثله فى طراز الباروك، وهى كلمة تركية تعنى اللؤلؤة غير المهذبة، وكان من أهم مظاهر هذا الفن هو ابتعاده عن استخدام الخطوط العربية المستقيمة واستبدالها بالخطوط اللينة والمنحنية والحلزونية، وقد أقبل الإيطاليون عليه منذ القرن (١١هـ/ ١٧م) ثم انتقل استخدامه من إيطاليا إلى أوروبا ومنها إلى تركيا والعالم العربى(٣٦١).



شكل١٠١ـ قطعة من نسيج المخمل أو القطيفة التركى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف ذات تأثيرات إيطالية تنسب إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م)

وتعتبر الأشكال البيضاوية المدببة من أكثر العناصر الزخرفية التى تزين الأقمشة التركية الموشاة، وتكون هذه الأشكال البيضاوية مناطق تحصر بداخلها فروعا من أزهار القرنفل والورد والسنبل البرى وقرن الغزال وبعض الأزهار الأخرى،(٣٦٢) أما الألوان التى استخدمت فى تلك الأقمشة العثمانية فتنحصر فى اللونين الذهبى والأحمر، أو فى الألوان الأزرق والأحمر الذهبى، وغالبا ما كانت أرضية هذه الأقمشة إما حمراء أو زرقاء أو خضراء أو ذات لون أرجوانى، وفى متحف طوبقا بوسراى باستانبول عدة قطع من هذه الأقمشة الموشاة أهمها قفطان للسلطان محمد الفاتح تزينه أزهار اللالة وفاكهة الرمان والسحب الصينية. (شكل١٠٢)، ورداء من قماش الكمخا تتألف زخارفه من أزهار اللالة والقرنفل والورد مع شكل هندسى يعرف بخاتم سليمان.



شكل١٠٢ـ قفطان من النسيج الموشى فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول بإسم السلطان محمد الفاتح يرجع تاريخه إلى القرن (٩هـ/ ١٥م)

كذلك فقد أنتجت مصانع النسيج العثمانية فى قسميها الآسيوى والأوروبى الأقمشة المطرزة التى تميزت بكثرة استخدام الأزهار فى الزخرفة واستعمال غرزة الرفى فى المنسوجات الكتانية والغرزة البارزة فى المنسوجات الحريرية، يدل على ذلك ـ مما فى متحف المتروبوليتان بنيويورك ـ قطعة من قماش الكتان العثمانى المطرزة استخدمت فيها غرزة الرفى(٣٦٣)(Drawing stitch)، (شكل ١٠٣) ومع أن طريقة التطريز فى النسيج عامة كانت واحدة من أقدم الطرق التى عرفها الإنسان إلا أنها كانت أحب أساليب الزخرفة النسيجية لدى العثمانيين، وكانت تعمل إما فوق القماش بعد نسجه وإما مستقلة عنه ثم تثبت عليه فيما عرف فى اللغة التركية باسم الأوية،(٣٦٤) وتشتمل المطرزات التركية على مناديل وعصائب اقتصر استخدامها على الحفلات فقط، كانت تطرز عن طريق غرزة الرفى المزدوجة بخيوط حريرية وأخرى مفضضة شاعت فيها رسوم المساجد والزهور وأشجار السرو، وقد وصل فن التطريز العثمانى قمته فى القرن (١٠هـ/ ١٦م) حتى قلدته أوروبا فى القرنين (١٠ـ١١/ ١٦ـ١٧م) ولاسيما فى بلاد البلقان التى حكمها العثمانيون أكثر من قرنين من الزمان، ويظهر ذلك واضحا فى أقمشة المجرَ المطرزة(٣٦٥).



شكل١٠٣ـ قطعة من النسيج العثمانى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف مطرزة بغرزة الرفى، يرجع تاريخها إلى القرن (١١هـ/ ١٧م)

ومما عرفته المنسوجات العثمانية أيضا طريقة طبع الزخارف على الأقمشة بعد نسجها، وكانت من الطرق المفضلة فى منسوجات مصر المملوكية قبل الفتح العثمانى، ولذلك فإنه من غير المستبعد أن تكون هذه الطريقة قد نقلت إلى العاصمة التركية من مصر لاسيما ونحن نعرف أن السلطان سليم الأول كان قد أخذ معه عند رحيله من مصر بعد الفتح العثمانى أمهر صناعها فى أكثر من خمسين حرفة وصناعة، وفى هذا ما يكفى لإمكانية القول بأن المنسوجات العثمانية التى تميزت بإنتاجها مصانع النسيج التركية خارج مصر لم تكن لتختلف كثيرا عما عرفته مصانع النسيج المملوكية من حيث الخامات النسيجية أو الطرق الصناعية أو الزخرفية باستثناء ما وجدناه بين الإثنين من اختلاف واضح فى عناصر الزخرفة ومكوناتها الجزئية.

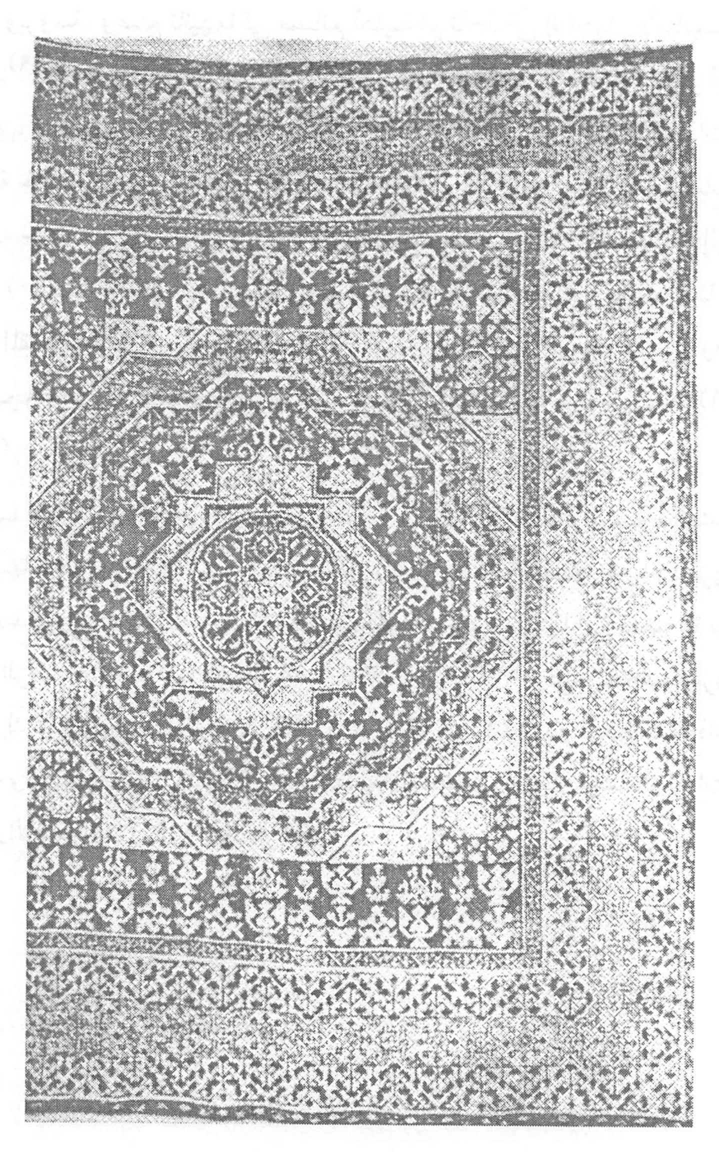
أما فيما يتعلق بفنون السجاد فى هذين العصرين فإن علماء الآثار ينسبون أكثر السجاجيد المعقودة ذات الزخارف الهندسية الموجودة بمتاحف أوروبا إلى مصر فى العصر المملوكى، وذلك لتشابه زخارف هذه المجموعة التى تتكون من مناطق هندسية متراصة تزينها تفريعات من الزخارف النباتية والعناصر الهندسية المملوكية، وأحسن أمثلة هذا النوع من السجاجيد المصرية - التى عرفت خطأ لبعض الوقت بإسم سجاجيد دمشق - يرجع تاريخه إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م) وتزينه زخارف هندسية ذات لون أزرق على أرضية حمراء[٣٦٦](شكل ١٠٤).

ولما زالت دولة سلاجقة الروم فى آسيا الصغرى على يد العثمانيين ورث العثمانيون عنها - ضمن ما ورثوا - صناعة الأبسطة والطنافس وطوروها، ثم كانت فتوحاتهم فى إيران وسوريا ومصر أكبر معين لهم على تطوير هذه الصناعة التى كانت قد بلغت فى هذه البلدان درجة عالية من التقدم، وعلى أكتاف صناعها قامت فنون السجاجيد العثمانية، وكان طبيعيا - من ثم - أن نرى فى بعض منتجاتها تأثيرات إيرانية صفوية، وفى بعضها الآخر تأثيرات مصرية مملوكية[٣٦٧].

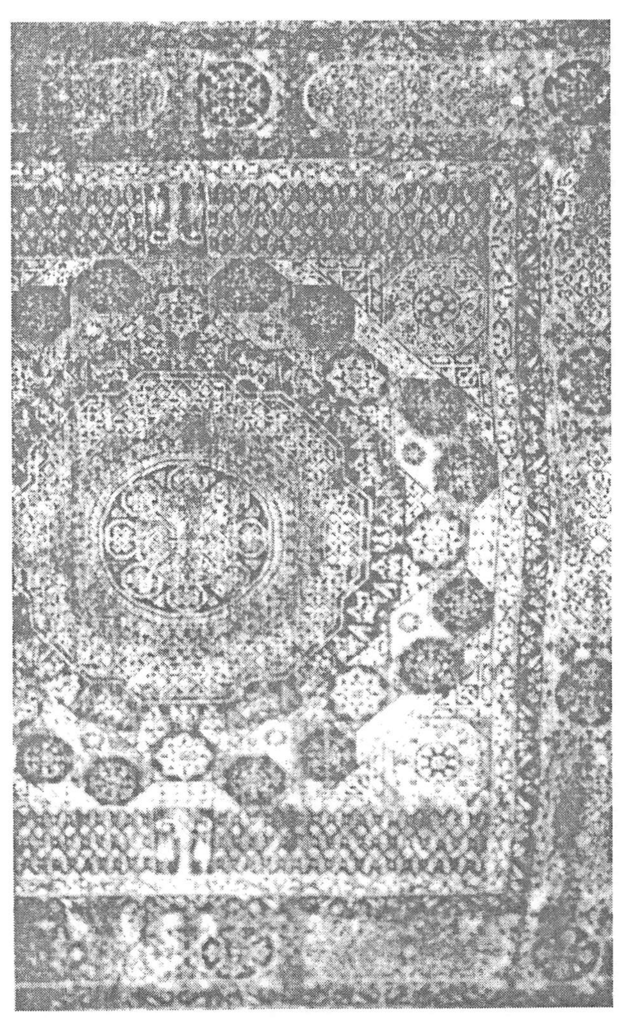
وقد أعجب الأوربيون بهذه الأبسطة والطنافس العثمانية إعجابا كبيرا وحمل تجار البندقية الكثير منها إلى أسواق أوروبا فانتشر استخدامها فى تغطية أرضيات قصور الأوربيين ومذابح كنائسهم، ولاتزال متاحفهم ومجموعاتهم الخاصة تحتفظ حتى اليوم بأمثلة عديدة من هذه الطنافس العثمانية،[٣٦٨] وتنقسم الأبسطة التركية بشكل عام إلى

قسمين رئيسيين صنع أولهما بالمصانع السلطانية التى أسسها السلطان سليمان القانونى فى الآستانة وبروسة، وصنع ثانيهما فى مصانع أهلية لم تأخذ فى إنتاجها بالأساليب الصناعية الدقيقة،[٣٦٩] ومن المعروف أن السلاچقة هم الذين أدخلوا طريقة العقد فى أبسطة آسيا الصغرى، واستمر أسلوبهم الفنى بأشكاله الهندسية متبعا فى الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية خلال القرنين (٨ـ٩هـ/ ١٤ـ١٥م)، بل لقد ظل تأثير ما أنتجه المصانع التركية الأهلية به حتى القرن (١٣هـ/ ١٩م)، وزينت أبسطة المصانع السلطانية المشار إليها خلال القرنين (١٠ـ١١هـ/ ١٦ـ١٧م) بتفريعات نباتية دقيقة من المراوح النخيلية والأوراق الرمحية المقوسة والبراعم الزهرية لأزهار السوسن والقرنفل والسنبل البرى، وفى متحف برلين سجادة من هذا النوع الذى أنتجته مصانع استانبول مؤرخة بسنة (١٠١٩هـ/ ١٦١٠م).

ومنها أيضا مما يرجع إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م) الأبسطة ذات الرسوم الهندسية التى أطلق عليها بعض الباحثين اسم أبسطة دمشق أحيانا وأبسطة مراكش أحيانا أخرى وأبسطة آسيا الصغرى أحيانا ثالثة رغم أن بعضهم الآخر يرى نسبتها إلى مصر لما بينما وبين أسلوب الزخرفة المملوكية من تشابه لاخلاف عليه،[٣٧٠] وفى متحف المتروبوليتان بنيويورك نموذج من هذا النوع من الأبسطة (شكل ١٠٥) تبدو أرضيته ذات المناطق الهندسية وكأنها بلاطات متراصة تزينها تفريعات نباتية وأشجار وأشكال ثريات بالألوان الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر[٣٧١].



شكل ١٠٤ـ قطعة من سجادة مصرية مما كان يعرف خطأ باسم سجاجيد دمشق فى متحف برلين وهي من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (١٠هـ/١٦م)



شكل١٠٥ـ قطعة من سجادة مصرية فى متحف المتروبوليتان بنيويورك مما كان يعرف خطأ باسم سجاجيد دمشق، وهى من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (١٠هـ/ ١٦م)

الفصل الثالث

خامات النسيج المصرى الإسلامى
وطرق نسجه وزخرفته ومواد صباغته

خامات النسيج المصرى الإسلامى وطرق نسجه وزخرفته ومواد صباغته

كان من الضرورى ونحن نتكلم فى هذا الباب عن فنون النسيج والسجاد فى مصر الإسلامية ـ بعد المقدمة التمهيدية فى فصله الأول، وبعد الحديث عن خصائصه ومميزاته خلال عصوره الإسلامية المختلفة فى فصله الثانى ـ أن نشير فى هذا الفصل إلى خاماته وطرق نسجه وزخرفته ومواد صباغته، وفيما يلى عرض موجز لكل نقطة من هذه النقاط:

١-المواد الخام

انحصرت المواد الطبيعية الخام التى استخدمت فى صناعة النسيج المصرى الإسلامى فى أربع مواد رئيسية هى الكتان والصوف والحرير والقطن.

وكان المتبع فى تجهيز الكتان ـ كمادة خام ـ أن يقلع النبات من الأرض أكثر من أن يقطع للحصول على أطول قدر ممكن من أليافه، وهنا كان ينظف مما علق بسيقانه من طين التربة، ثم يجمع النبات فى هيئة حزم تترك لتجف فى أشعة الشمس، ثم توضع هذه الحزم فى الماء لإنجاز عملية التعطين التى كانت تؤدى إلى فصل الألياف عن السيقان عن طريق إزالة أو إضعاف الصمغ البكتينى الذى يحيط بالألياف ويلصقها بالسيقان، وتتم هذه العملية بتحويل تلك المادة الصمغية إلى مادة قابلة للذوبان فى الماء بواسطة البكتريا، ونظرا لأنها كانت من أهم العمليات التى يمر فيها الكتان المراد غزله فإن طريقة أدائها ـ التى كانت تعمل غالبا عن طريق التعطين فى الماء الجارى فى مجاربة الطبيعة أو فى أحواض أو خزانات خاصة ـ كانت تؤثر سلبا أو إيجابا فى أليافه ولاسيما إذا ما زادت مدة التعطين عن الوقت المناسب لها، أما قشور البذور ونحوها فكانت تزال فى البداية باليد، ثم استخدمت لإزالتها بعد ذلك أمشاط خاصة، ومن ثم فإنه يمكن القول أن مراحل هذه العملية كانت تنحصر بصفة عامة فى تنظيف النبات بعد التعطين، ودقه لاستخلاص أليافه، وتمشيطه لتنحية البذور والقشور، ثم غزله فى خيوط ونسجه فى أقمشة كتانية إما خشنة تعرف بالتيل وإما رقيقة تسمى بالكتان.

أما الصوف فإنه كان يجز من الشاة ثم تُسْتَبْعد منه ـ بعد الجز ـ الأجزاء المستهلكة ويتم تصنيفه تبعا للأجزاء التى يجز منها من جسم الشاة إلى ثلاث مراتب هى الجيد والمتوسط والرديء، لأن أصواف الأكتاف والجوانب مثلا هى أجود الأصواف وأنعمها، أما أصواف الجزء السفلى من الخلف فهى ذات جودة متوسطة، وأصواف الظهر قصيرة وغير متينة وأصواف الأرجل رقيقة وضعيفة ومتوسطة الطول وذات عقد، وأصواف الجزء العلوى من الرقبة معقدة وغير منتظمة الطول، وأصواف الذيل خشنة ولامعة ورديئة، وأصواف الرأس قصيرة وقاتمة اللون، ويأتى بعد الجز والتصنيف غسل الصوف لإزالة الدهون الموجودة فيه من خلال وضعه فى أحواض مختلفة تشتمل على منظفات خاصة ينقل خلالها من حوض إلى آخر حتى تنتهى هذه المرحلة بالغسل النهائى (Scouring).

ثم يجفف الصوف بعد هذه المرحلة فى أشعة الشمس ويضرب بالعصا لإزالة أية عوالق أخرى منه، ثم ينشر على ألواح من الخشب ويمشط عن طريق سحبه للأمام والخلف بين لوحين خشبيين مغطيان بمسامير كبيرة حتى يصير الصوف بعد هذا التمشيط سلسا ناعما يغزل فى خيوط تنسج منها الأقمشة الصوفية(٣٧٢)طبقا لمراحلها التصنيعية التى كانت تنحصر بشكل عام فى التحضير والتنظيف (Sorting & cleaning) ثم الغزل والتمشيط (combing & carding) ثم السحب والبرم (Drawing & roving) ثم الغزل والزوى (Spinning & twisting) للحصول إما على خيط طويل ذو سطح متماسك غير مشعث الشعيرات تنسج منه الأقمشة الصوفية الرقيقة الناعمة، وإما على خيط قصير ذو سطح غير أملس متشعب الشعيرات يتسم بعدم الإنسحاب والتوازى نتيجة لقصر شعيراته التى لم تكن تمر بعملية التمشيط أثناء الغزل، وإنما كانت تمر بعملية التسريح فقط تنسج منه الأقمشة الصوفية السميكة الخشنة(٣٧٣).

أما الحرير الذى هو ثالث الخامات الطبيعية للنسيج فكانت دودة القز هى المصدر الرئيسى له، حيث كان يؤخذ منها ـ عن طريق الشرانق ذات الشكل البيضاوى ـ فى هيئة شعيرات طويلة مستمرة تعرف بالحرير الخام، وعادة ما تتألف كل من هذه الشعيرات من شعرتين ملتصقتين بمادة صمغية، وكثيرا ما كانتا تتقطعان نتيجة ثقب الفراشات لهما عند خروجها من بينهما، ولذلك فقد روعى ـ لتفادى ثقب الفراشات للشرانق ـ ضرورة قتل هذه الفراشات قبل خروجها بوضعها فى ماء ساخن تصل حرارته إلى (٧٠) درجة مئوية،

أو بتعرضها لحرارة الشمس عدة أيام متصلة، ثم يتم بعد ذلك حل الشرانق فى ماء ساخن تتراوح حرارته بين (٨٠ , ٩٠) درجة مئوية لإذابة الصمغ وتليين الطبقة الخارجية للشرنقة، ثم تقلب هذه الشرانق بفرشاة صغيرة حتى تلتصق أطراف الشعيرات بها فيؤخذ منها عدد يضم بعضه إلى بعض ويمرر فى دائرة خزفية صغيرة تلتف حول نفسها لتتوزع المادة الصمغية على طول الخيط بانتظام يؤدى إلى ارتفاع جودة الحرير ونعومته، وترجع قلة ما وصلنا من المنسوجات الحريرية الإسلامية المبكرة إلى ثلاثة أسباب رئيسية أولها قلة الخامة وغلوها حينذاك، وثانيها كراهية الإسلام لاستخدام الملابس الحريرية فيما سبقت الإشارة إليه من أحاديث الرسول (ﷺ) فى هذا الصدد وأهمها «لا تلبسوا الحرير ولا الديباج»، وثالثها إعتبار الثياب المنسوجة منها منافيا للرجولة والاحتشام الواجب فيها.

أما القطن المصرى الذى تميز منذ البداية بالجودة وطول التيلة فقد استخدم فى صناعة النسيج فى مصر منذ العصر البطلمى طبقا لما أشارت إليه بعض الدراسات الأثرية الخاصة بهذا العصر،(٣٧٤) ومع أننا لا نملك من الأدلة التاريخية أو من الشواهد الأثرية ما يثبت استخدام هذه المادة فى صناعة المنسوجات الإسلامية، إلا أننا لا نستطيع تجاهل استخدامها فى هذه الصناعة لتوفرها كمادة خام من ناحية والإشارة إليها فى بعض المراجع العربية من ناحية أخرى، ومنها ما أكد استخدامها فى صناعة النسيج الإسلامى بالأسكندرية خلال عصر الإخشيديين،(٣٧٥) وما أشار إلى استخدامها فى هذه الصناعة ولاسيما فى مصانع النسيج الإسلامى بالدلتا،(٣٧٦) ورغم هذا وذاك فقد فسر لنا الحسن بن عمر فيما كتبه فى القرن (٣هـ/ ٩م) السبب فى عدم وجود منسوجات قطنية مصرية إسلامية عندما أشار إلى أن المنسوجات القطنية الإسلامية كانت تعمل فى خراسان بينما كانت المنسوجات الكتانية تعمل فى مصر،(٣٧٧) وكان انعدام الحواجز والحدود بين الدول الإسلامية حينذاك من ناحية، وسهولة انتقال الناس والبضائع بين هذه الدول دون عوائق من ناحية أخرى سببا كافيا على ما يبدو فى اقتناع المسلمين بمبدأى التخصص والتكامل فيما بين دولهم، وهو ما أدى ببعض الباحثين إلى الموافقة على رأى الحسن بن عمر المشار إليه(٣٧٨).

٢- طرق النسج والزخرفة

من المعروف أن أى قماش منسوج يتم عن طريق تعاشق مجموعتين من الخيوط تعرف إحداهما بخيوط السدى وتكون على النول فى وضع طولى، وتعرف الأخرى بخيوط

اللحمة وتكون على المكوك أو ما يقوم مقامه فى وضع عرضى، ويتم التعايش المشار إليه بواسطة إمرار خيط اللحمة العرضية (weft) تحت عدد من خيوط السدى الطويلة (warp) وفوق عدد مماثل منها، ثم يتبادل الوضع فى اللحمات التالية بعكس الأولى حتى يتم المنسوج، ومعنى ذلك أن أبسط أنواع التراكيب النسجية بصفة عامة هى التى يتم فيها إمرار خيط اللحمة الأول تحت خيوط السدى الفردية وفوق خيوطها الزوجية، ثم إمرار خيط اللحمة الثانى - بعكس الأول - وفوق خيوط السدى الفردية وتحت خيوطها الزوجية ، وتتكرر هذه العملية حتى يتم نسج القماش المطلوب.

وينقسم النسيج تبعا للطريقة المستخدمة فى تعاشق خيوط اللحمة مع خيوط السدى إلى عدة أنواع منها ما يتم فيه تعاشق خيوط السدى فى وضع رأسى حتى يمكن تحريكها إلى أعلا وإلى أسفل لإيجاد الإنفراج (النفس) اللازم لإمرار خيوط اللحمة، ومنها ما تنقسم فيه خيوط السدى إلى قسمين يظل أحدهما مشدودا باستمرار فى درأ خاص، ويبقى الآخر مشتملا على الخيوط التى تتحرك ذات اليمين وذات الشمال بالنسبة للخيوط الثانية، وبذلك تتكون الثقوب التى تميز هذا النوع من النسيج، ومنها المنسوجات التى تتكون على سطحها حلقات وبرية بارزة عن طريق خيوط السدى أو عن طريق خيوط اللحمة لإعطاء المنسوج سطحا يختلف باختلاف الغرض من استعماله، وكل هذه الأنواع يتم فيها تحريك خيوط السدى لإيجاد النفس اللازم لمرور خيط اللحمة من أحد طرفى المنسوج إلى الطرف الآخر بعرض القماش كله، ويمكن تنفيذها جميعا إما بالأنوال اليدوية أو بالطرق الآلية المعروفة.

وصفوة القول أن الطرق الصناعية والزخرفية التى استخدمت فى النسيج المصرى الإسلامى - تأسيسا على ما كان معروفا فى مصر قبل الفتح العربى - تنحصر فى سبعة أنواع رئيسية هى:

١/٢ - القباطى ذات الزخرفية المنسوجة:

أطلق المؤرخون العرب على بعض المنسوجات التى كانت تصنع فى مصر قبل دخول الإسلام إليها وبعده إسم القباطى، فقد أشار المقريزى عند حديثه عن هدايا المقوقس عظيم القبط إلى الرسول (ﷺ) ردا على رسالته التى كان قد بعثها إليه يدعوه فيها إلى الإسلام بقوله أن المقوقس أهداه قباءا وعشرين ثوبا من قباطى مصر،[٣٧٩] وذكر كل من

البلاذرى[٣٨٠] وابن عبدربه[٣٨١] أن هذه القباطى كانت ترسل من مصر إلى مكة المكرمة لتكسى بها الكعبة، وقد ظل هذا اللفظ مستعملا طوال العصور الإسلامية التالية التى استمرت فيها طريقة نسج هذا النوع من الأقمشة، يدل على ذلك ما أورده ابن تغرى بردى من أن الحاكم بأمر الله الفاطمى كان قد كسا الكعبة المشرفة فى السنة الحادية عشرة من حكمة (٢٦٣هـ/ ٩٣٧م) بالقباطى المصرية[٣٨٢].

والذى لاشك فيه أن هذا النوع من النسيج المصرى كان قد وجد منذ العصر الفرعونى، وظل ينسج فى مصر طوال عصورها التاريخية التالية حتى العصر الإسلامى، بل إن صناعته لم تقتصر حيذاك على مصر فقط، وإنما كانت قد عرفت فى معظم بلاد الشرق القديم وخاصة فى إيران على عهد البارثيين، ثم انتقلت هذه الصناعة بعد ذلك إلى أوروبا ولاسيما إلى فرنسا فى القرن (١٠هـ/ ١٦م) ممثلة فيما أنتجته مصانعها من نسيج الجوبلان والأوبيسون[٣٨٣].

والواقع أن ما كتبته الأستاذة الدكتورة سعاد ماهر عن هذا النوع من النسيج ونسبت فيه لفظ القباطى الذى أطلقه المؤرخون العرب عليه إلى أهلها القبط مستندة فى ذلك على ما ذكره كل من المقريزى والبلاذرى وابن عبدربه فيما سبقت الإشارة إليه، وما نقله البعض بعد ذلك عنها فى هذا الصدد دون تمحيص[٣٨٤] هو رأى يغلب على الظن أنه أخذ بالفرع دون الأصل لاسيما وأنها عادت بعد ذلك إلى القول بأن هذا النوع من النسيج كان قد وجد فى مصر منذ العصر الفرعونى واستمر فيها خلال عصورها التالية دون انقطاع حتى العصر الإسلامى، وهنا يمكن القول أنه إذا كان هذا النوع من نسيج القباطى قد وجد فى مصر منذ العصر الفرعونى وحتى العصر الإسلامى فى القرن (٤هـ/ ١٠م) فلماذا ننسب تسميته إلى الأقباط رغم أن بعض الباحثين الشرقيين قد أطلقوا عليه اسم الزخرفة المنسوجة،[٣٨٥] ورغم أن الكتاب الغربيين قد سموه بالتابسترى (Tapestry) ومعناها القماش المزركش،[٣٨٦] ورغم أن فضل ظهوره إنما يرجع إلى العصر الفرعونى الذى يضرب فى عمق التاريخ المصرى بما لا يجوز مقارنته بما يعرف بالعصر القبطى، وما لفظة «قبط» فى الحقيقة إلا اشتقاق ـ كما هو معروف من كلمة (إجبتوس) فى اللغة اليونانية وتعنى مصر ومنها قيل ولا يزال يقال (Egypt)، وبالتالى فإن نسبة هذا النوع من النسيج إلى الأقباط الذين اتخذوا من صيغة النسبة فى هذه الكلمة تسمية لهم يتميزون بها عن

مسيحى العالم الغربى هى نسبة أخذت ـ كما قلنا ـ بالفرع دون الأصل وكان الأولى من ثم أن يقال بأن هذا النوع من النسيج سمي بالقباطى نسبة إلى مصر لا إلى الأقباط لاسيما وأن مصر كانت قد انتجته قبل عصر الأقباط بمئات الآلاف من السنين.

ليس هذا فقط بل ان هناك من الباحثين من يرى أن دراسة أساليب النسج فى هذه القباطى لا تترك شكا فى أن الأنوال التى نسجت عليها كانت أنوالا متطورة إلى حد كبير لأن زخارفها ذات لحمات غير ممتدة ليس لها نهايات تشهد على قدرة النساج المصرى على استعمال خيوط اللحمة بمنتهى الدقة والحرية،[٣٨٧] ومرحلة كهذه لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تكون وليدة ما يعرف بالعصر القبطى أو من مبتكراته، وقاصرة من ثم على أهله من الأقباط لاسيما وأن هذا النوع من النسيج كان أقدم الأنواع المزخرفة التى عرفها النساج المصرى القديم، ورغم ذلك كله فإننا لا نستطيع التشكيك فى هذه التسمية التى أوردها أبرز المؤرخين العرب سواء كان قصدهم منها مصر أو الأقباط لأن أصلها فى كلتا الحالتين واحد.

وعلى ذلك يمكن القول أن القباطى المصرية ذات الزخرفة المنسوجة (Woven) كانت قد عرفت منذ العصر الفرعونى، وظلت تعمل فى مصر حتى العصر الإسلامى، وكانت الأقمشة التى تزين بواسطتها تنسج بالطريقة العادية التى تنحصر فى تقاطع خيوط السدى مع خيوط اللحمة حتى إذا وصل النساج إلى النقطة المراد عمل الزخرفة فيها أوقف عملية الحشو بخيوط اللحمة وأخذ فى نسج الزخرفة مع خيوط السدى الأصلية بخيوط جديدة تختلف فى لونها ـ وربما فى نوعها أيضا ـ عن خيوط اللحمة الأصلية، ثم يعود إلى نظم خيوط السدى الأصلية كما كانت بعد الإنتهاء من عمل الزخرفة، ويستأنف بعدها عملية النسج التى كان يزاولها قبل التوقف[٣٨٨].

٢/٢- المنسوجات السادة ذات اللحمات غير الممتدة:

لاشك أن هذا النوع من النسيج كان أول محاولة للإنسان من أجل الحصول على زخارف منسوجة من لونين أو أكثر، وكانت طريقة عملها واحدة من أبسط الطرق التى مارسها النساجون، لأنها كانت لا تحتاج لأكثر من تقسيم خيوط السدى إلى فريقين متساويين فى العدد (أحدهما خيوط فردية والآخر خيوط زوجية) يتم تحريكهما بالتبادل

بواسطة درأتين وظيفة كل منهما توزيع خيوط السدى وتحريكها، أو بواسطة مجموعة حلقات من خيوط سميكة مبرومة متجاورة تلتف حول قضيب من الخشب وتتداخل كل منها مع حلقة أخرى مقابلة تلتف حول قضيب آخر يماثل القضيب الأول، ويطلق على كل حلقتين متماسكتين من حلقات هذه الدرآت اسم النيرة، وتعرف القطع المنسوجة بهذه الطريقة بأنها ذات نسيج عادى سادة، وتمتاز بأن زخارفها متماثلة وخيوط سداها مختفية تماما، إلا أنها تكون معيبة بوجود شقوق فى الأجزاء الزخرفية الرأسية ناتجة عن عدم استعمال التماسك المتبادل بين اللونين، وبوجود ثقوب صغيرة عند حدود الزخارف العرضية ناتجة عن عدم امتداد اللحمة فى عرض المنسوج لأن امتدادها كان ينتهى عند حد اللون، وتحدث الزخرفة أو التشكيلات الفنية فى هذا النوع من النسيج عن طريق استعمال لحمات ملونة تنسج كلها غير ممتدة فى عرضه(٣٨٩).

وعلى ذلك فقد استخدمت القباطى للحصول على زخرفة منسوجة ذات لونين كانت تحدث عن طريق استعمال لحمات ملونة غير ممتدة فى عرض القماش بطريقة النسيج السادة (١-١) على النول الأفقى، وذلك بأن يبدأ النساج بإمرار خيط اللحمة الخاصة باللون الأول مثلا فى النفس الأول الناتج عن جذب نصف الدرأة، حتى إذا ما وصلت هذه الخيوط إلى حدود اللون الثانى يتم تغيير النفس لأماكن العودة بنفس خيوط اللحمة فى النفس الثانى وهكذا إلى أن يتم نسج باقى الجزء بنفس لون اللحمة، ثم يبدأ النساج بعد ذلك فى عمل جزء الزخرفة الخاص باللون الثانى حتى إذا ما انتهى من نسجه بدأ فى عمل اللون الثالث وهكذا فى جميع الألوان الأخرى(٣٩٠).

٣/٢-المنسوجات الوبرية (Velvet).

اقتصرت زخارف هذا النوع من النسيج المصرى على الأشكال الهندسية البسيطة، لأن إخراج الوبرة كان يتم على القماش عن طريق اللحمة مما يدل على أن النول الذى استخدم فى عمله كان بسيطا وليس مركبا، ومع ذلك يرى البعض أن دقة زخارف هذه المنسوجات لا تترك شكا فى أن الأنوال التى نسجت عليها لم تكن أنوالا بدائية وإنما كانت أنوالا متطورة لأن زخارفها ذات اللحمات الممتدة بغير نهاية تشهد - كما قلنا - على أن النساج المصرى كانت له قدرة كبيرة على استعمال خيوط اللحمة بمنتهى الدقة والحرية، نظرا لأن هذه الخيوط كانت تقطع خيوط السدى فى زاوية حادة استطاع من خلالها أن ينسج

الأشكال الدائرية كما لو كانت مرسومة، إلا أنه عند تغيير خيوط اللحمة ولاسيما فى المنسوجات المخططة بخطوط رأسية كان يترك الشقوق الناتجة عن هذا التغيير ثم يخيطها بالإبرة بعد ذلك إما بغرزة تطريز وإما بغرزة رفى مسحورة، ويرى البعض أن وجود هذه الشقوق يعد دليلا على ضعف هذا النساج وعدم خبرته، مع أن وجودها يرجع إلى رغبته فى عمل الأشكال الرأسية خطا مستقيما غير متعرج،(٣٩١) وقد وجد هذا النوع من النسيج منذ العصر الفرعونى وظل وجوده حتى العصر الإسلامى مما جعل تأريخه بشكل عام أمرا صعبا وغير يسير(٣٩٢).

وعلى أية حال فإن هذه المنسوجات الوبرية التى عرفتها مصر منذ العصر الفرعونى وحتى العصر الإسلامى كانت قد اقتصرت خلال عصرى البطالمة والرومان على الأباطرة وحدهم، فلما تركت الدولة البيزنطية عملية الإشراف على مصانع النسيج - بعد الاعتراف بالمسيحية كديانة رسمية لهذه الدولة - انتشرت المصانع فى طول البلاد وعرضها وأنتج هذا النوع من النسيج ضمن ما أنتجته المصانع القبطية إلا أن زخارفه كانت قد اقتصرت على العناصر الهندسية فقط لأن وسائل الإنتاج كانت لاتزال حينذاك محدودة وغير متقدمة وانحصرت من ثم فى الأنوال البسيطة لا المركبة(٣٩٣).

وما تجب الإشارة إليه فى هذا الصدد أن بعض المنسوجات الكتانية والصوفية الثقيلة ذات السطوح الوبرية التى تستخدم السلالات فى نسجها لإيجاد الوبرة عليها تحتاج دائما إلى أنوال ثقيلة وإلى حركة ترددية للدف للحصول على ضم متكرر للحمات عقب قذف المكوك فى كل مرة لإدماج هذه اللحمات بعضها إلى بعض بالوضع الموافق للمنسوج، كما أن عرى الوبرة فى المنسروجات التى تستخدم للتنشيف مثل البشاكير ونحوها كانت تعمل إما بواسطة تحريك المشط إلى الخلف عندما يصل الدف إلى نقطة الدق، أو بتقصير مشوار الدف أثناء ضم حدفات معينة العدد لإيجاد المسافة اللازمة لتكوين عرى الوبرة، ثم تضم اللحمات معا دفعة واحدة إلى المنسوج بعد قذف اللحمة الأخيرة من مجموعة التحبيس فينشأ عن ذلك انزلاق اللحمات على خيوط سدى الأرضية، وبروز خيوط سدى الوبرة إما على السطح العلوى أو السفلى من المنسوج أو على كليهما معا بحكم ارتخاء خيوط سدى الوبرة وبحكم تقاطع هذه الخيوط مع خيوط اللحمة(٣٩٤).

٤/٢ - المنسوجات ذات اللحمة الزائدة أو المضافة (Applied weft).

عملت هذه المنسوجات من خيوط كتانية بيضاء تنتج عنها الزخرفة على أرضية من الخيوط الصوفية الملونة، وكانت هذه الزخرفة تنسج على هيئة أشرطة منفصلة ثم تخاط بعد ذلك بالثوب المراد زخرفته بها من الأمام والخلف، ويغلب على الظن أن هذا النوع من النسيج كان قد انحصر فى أردية الفرسان ومن شاكلهم[٣٩٥].

ولاشك ان هذه الطريقة تشبه إلى حد كبير طريقة التطريز ولا تختلف عنها إلا فى أن الزخرفة كانت تعمل فيها بواسطة جامات أو أشرطة من القماش المضاف إلى المنسوج بدلا من خيوط الصوف الملونة التى كانت تعمل نسجا فى القماش[٣٩٦].

وكان من المعتاد أن تلصق هذه الوحدات المضافة بالقماش الأصلى عن طريق إحدى غرز الرفى (Fine drawing stitch)، وقد بدأ استخدام هذه الطريقة كأسلوب من أساليب زخرفة المنسوجات فى نهاية القرن الثانى الميلادى، وكانت وحداتها الزخرفية عبارة عن جامات على الأكتاف وأسفل القمصان وأشرطة على الأكمام وحول الرقبة غير أن هذه الجامات والأشرطة كانت تنسج فى القماش منذ البداية ثم أضيفت كقطع منفصلة فيما يعرف بالعصر القبطى، حيث كانت تقص حينذاك من ثوب قديم لتضاف إلى ثوب جديد مما ساعد على تعقيد عملية التأريخ لهذه المنسوجات[٣٩٧].

٥/٢ - المنسوجات المبطنة من اللحمة:

كانت هذه المنسوجات تعمل على نول السحب بالمكوك، وكانت زخارفها تختلف عن زخارف القباطى المشار إليها لأنها كانت تظهر عليها فى هذه الحالة بخيوط لحمتها من الوجهين، بينما تظل خيوط سداها مختفية بين اللحمات لا يظهر منها شىء، وانحصرت زخارف هذا النوع من النسيج فى أشرطة ذات عناصر هندسية بحتة نتجت عن ظهور واختفاء خيوط اللحمة الممتدة فى عرض المنسوج وتقاطعها مع خيوط السدى[٣٩٨].

٦/٢ - المنسوجات اليدوية ذات اللحمات غير الممتدة:

اعتمدت صناعة هذه المنسوجات أساسا على التشغيل اليدوى وعرفت بالأقمشة ذات اللحمات غير الممتدة التى تتم الزخارف فيها باستخدام لحمات ملونة تعمل بعرض المنسوج، أى أنها لا تصل من البرسل الأيمن إلى البرسل الأيسر ـ كما هو الحال فى باقى

المنسوجات - بل تعمل فى المكان المخصص لها فى الزخرفة فقط، ويحدث ذلك بأن يمرر النساج خيط اللحمة الخاص باللون الأول حتى إذا ما وصلت خيوط اللحمة إلى حدود اللون الثانى يعود ثانيا وهكذا، ورغم ما ينتج عن ذلك من ثقوب صغيرة عند حدود الزخرفة - كما أسلفنا - بسبب عدم امتداد اللحمة فى عرض المنسوج، أو ما ينتج عنه من شقوق رأسية بمسافة الزخرفة فى حالة عملها من أشرطة رأسية، إلا أن هذا النوع من النسيج كان واحدا من أقدم المنسوجات المزخرفة التى عرفها الإنسان(٢٩٩).

٧/٢- المنسوجات الشبيكة:

يعمل هذا النوع من النسيج من خيوط يلتف بعضها حول بعض التفافا يجعلها تتقاطع تقاطعا غير عادى تنتج عنه فراغات أو ثقوب بين الخيوط، ومن ثم فإن نسيجها يحتوى على مجموعة من خيوط السدى تلتف حول بعضها فى مكان التخريم، ثم تعود هذه الخيوط فتتقاطع تقاطعا منتظما مع خيوط اللحمة، وكان لابد فى هذه الحالة من وجود سداتين مع لحمة واحدة لكى تكون مهمة السدى الأولى هى إحداث الفراغات أو الثقوب التى يشتمل عليها المنسوج عن طريق لف خيوط السدى الثانية حولها، ولذلك عرف هذا النوع باسم نسيج السدى الثابتة لأنه كان من الضرورى بالنسبة للسدى غير الثابتة أن تكون دائمة الحركة فى الأجزاء الخالية من الفراغات أو الثقوب، أما لحمته فكان الغرض منها هو إيجاد نوع من التماسك بين خيوطه مع تثبيت الفراغ الناتج من لف خيوط السدى الأولى حول خيوط السدى الثانية.

وقد اختلف التركيب النسيجى لأقمشة الشبيكة باختلاف نوع الزخرفة المعمولة فيها لأن كل رسم منها كان يتطلب ترتيبا معينا للخيوط الثابتة بالنسبة للخيوط المتحركة، فمنسوجات الشبيكة العادية مثلا تحدث فراغاتها وثقوبها عادة عن طريق خيوط السدى، أما خيوط اللحمة فلا تلعب إلا دورا ثانويا فى عملية التخريم، ومهمتها - كما قلنا - هى إيجاد التماسك بين الخيوط وتثبيت الفراغات، وكان ضروريا فى هذا الصدد أن تكون خيوط السدى المتحركة رخوة لينة ليمكن لفها فى سهولة ويسر حول خيوط السدى الثابتة لإيجاد الأقواس لخلق الشكل الدائرى للخروم، وتعرف هذه الحركة بحركة الرخوة(٤٠٠).

٨/٢- المنسوجات ذات الزخارف المطرزة (Embroidery):

استخدمت الخيوط الصوفية الملونة وغيرها فى زخرفة هذه المنسوجات عن طريق

التطريز بالإبرة، وغالبا ما كانت هذه الخيوط الملونة أغلى من مادة المنسوج نفسه، وتعمل بواسطة غرزة من غرز التطريز المعروفة حينذاك مثل الصليب والرفى والسلسلة والفرع ونحوها، ويمكن تعريف هذا النوع من التطريز بصفة خاصة بأنه إضافة زخارف من خيوط صوفية ملونة إلى مساحات نسيجية كبيرة تختلف عنها فى اللون والمادة عن طريق الإبرة بإحدى الغرز المشار إليها، وتعد هذه الطريقة هى أرخص أنواع التطريز الذى لا يتطلب وقتا أو جهدا لأن زخارفها الهندسية غالبا ما كانت تطرز بسرعة وسهولة، وقد عرفت هذه الطريقة منذ فجر التاريخ وكانت - لسهولتها وسرعة عملها - هى أول محاولة لزخرفة المنسوجات والملابس، ثم استمرت بعد ذلك طوال العصور الوسطى فى كل من الشرق والغرب على السواء[(٤٠١)].

٩/٢- المنسوجات ذات الزخارف المرسومة والمطبوعة:

كانت الزخارف فى هذه الطريقة تنحصر أول الأمر فى صبغ قطعة النسيج باللون المناسب وشدها على لوح خشبى ليرسم عليها التصميم الزخرفى المطلوب، وهنا كانت ترش الأماكن المراد تغيير لونها ببرادة الحديد، ثم يرش على هذه البرادة قليل من الحامض وتترك القطعة بعد ذلك لفترة زمنية حتى تتآكل الألوان التى تحته، ثم تغسل جيدا لإزالة آثار هذا الحامض فيظهر التصميم الزخرفى عليها باللون الأصلى للنسيج.

غير أن هذه الطريقة كانت تؤثر على المنسوجات المصبوغة بواسطتها تأثيرا سيئا يجعلها عرضة للتلف بعد وقت قصير، مما حدا بالنساجين الأقباط إلى استنباط طريقة الطباعة الكيميائية، وتتلخص هذه الطريقة فى شد قطعة النسيج - بعد كيها - على لوح من الخشب ليرسم عليها الشكل الزخرفى المطلوب بمحلول مشبع من المواد المساعدة كأملاح النحاس أو أملاح الحديد أو الرصاص، لأن هذه المحاليل تتميز بعد جفافها بخاصية امتصاص الألوان فتكون النتيجة بعد تمام عملية هذا الامتصاص هى الحصول على تدرجات لونية تختلف باختلاف قدرة التحكم فيها، وقد دلت المكتشفات القديمة على أن الأقباط كانوا على علم باستخدام القوالب الخشبية فى طباعة المنسوجات الكتانية، كما كانوا على علم بطريقة الرسم بالشمع على القماش قبل صبغه، حتى إذا غمر النسيج فى أحواض الصباغة تشبعت القطعة بلون الصبغة فى الأماكن المغطاة بالشمع وإذا ما غسل القماش جيدا بعد صبغة وأزيلت المادة الشمعية منه ظهرت أماكن الرسم فيه بلون القماش الطبيعى[(٤٠٢)].

وقد استخدمت طريقة الزخرفة المطبوعة فى الأقمشة القطنية الإسلامية، وكانت زخارفها تعمل بواسطة عازل من الشمع أو الطين يعزل به جزء القماش المراد زخرفته، ثم يصبغ هذا القماش باللون المطلوب مع الإبقاء على الجزء المعزول محتفظا بلونه الطبيعى، ثم يزال العازل وتطبع الزخرفة فى هذا الجزء بواسطة أختام خشبية تحمل أشكال الزخارف المطلوبة، وأحيانا ما كانت هذه الزخرفة المطبوعة تعمل باليد بغير أختام(٤٠٣).

٣- مواد الصباغة:

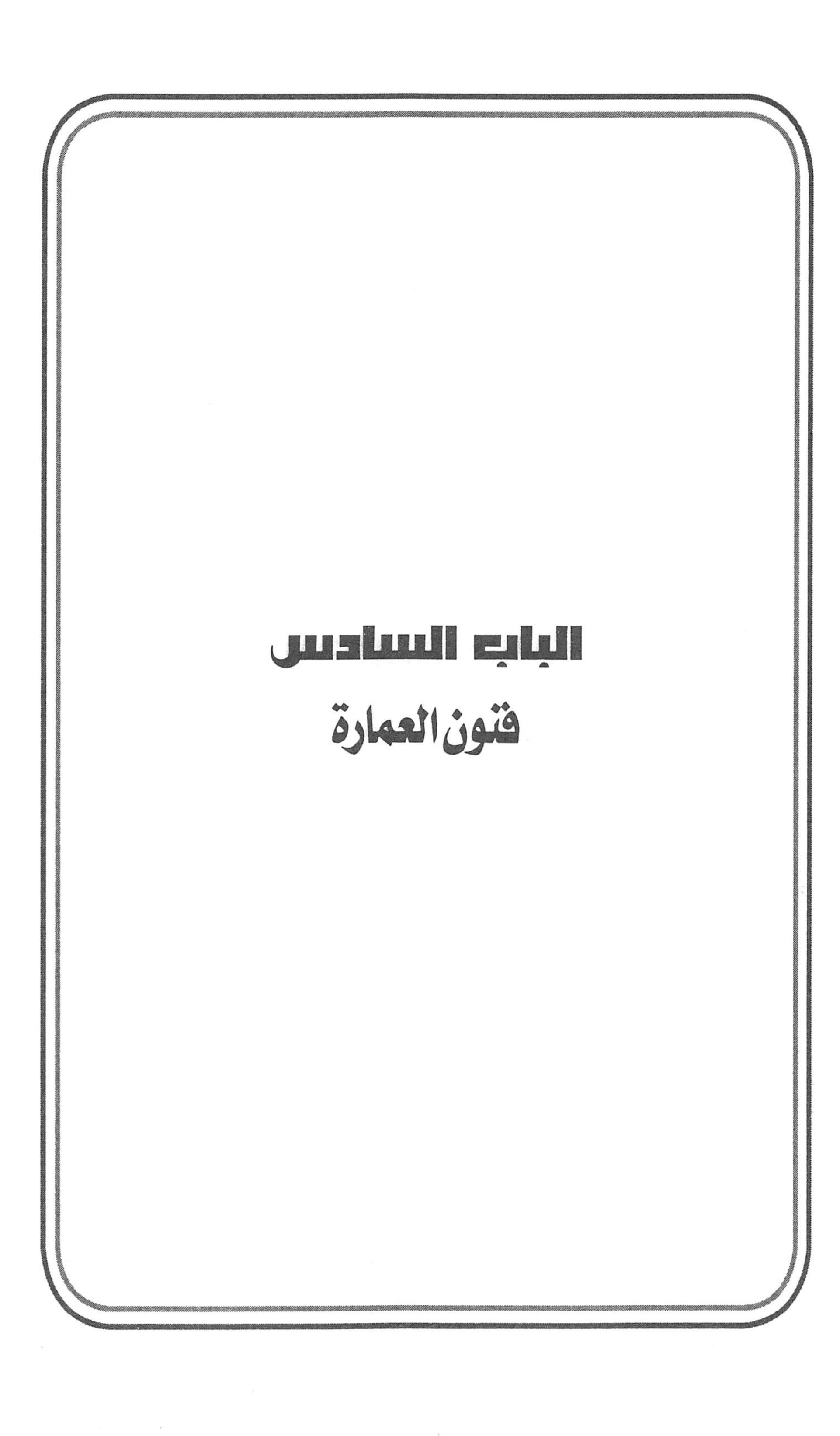
اختلفت مواد الصباغة التى استخدمت فى النسيج بصفة عامة تبعا لاختلاف الألوان المستخدمة فى كل من خيوط سداه ولحمته، فإذا كانت خيوط اللحمة المستخدمة فيه مثلا بنفس لون خيوط السدى كان الناتج منسوجا ذا لون واحد، أما إذا اختلف لون خيوط اللحمة عن لون خيوط السدى ظهر المنسوج باللونين معا ولكن بنسبة تختلف أيضا تبعا لنوع التركيب النسجى المستعمل، كذلك يمكن أن تكون خيوط كل من السدى واللحمة ذات أكثر من لون واحد فى قطعة النسيج الواحدة.

والذى لاشك فيه أن الألوان التى استخدمت فى النسيج المصرى الإسلامى وقبله فى النسيج القبطى كانت ألوانا من صبغات طبيعية استخرجت إما من مصادر نباتية مثل أوراق وجذوع وجذور أنواع عديدة من الأشجار والنباتات ولاسيما أشجار السنط (Acacia Arabica) والسماق (Tizra sumach) وشجيرات الحناء (Lowsonia) والنيلة (Woad) والأسليخ (Canella) والفوة (Madder) وغيرها، وإما من مصادر طبيعية أخرى مثل الأرخيل (Arkhil) التى كانت تؤخذ من الطحالب المرجانية الخضراء (Corallin green mosses) المنتشرة على صخور البحر المتوسط.

ونظرا إلى أن الأصباغ الصناعية لم تكن قد اكتشفت بعد، فإنه يمكن القول فى ثقة واطمئنان أن مواد الصباغة التى استخدمت فى النسيج منذ العصور القديمة وحتى العصر الإسلامى كانت تستخرج - قبل اختراع الصبغات الصناعية على يد وليام بركنز سنة (١٣٠٠هـ/ ١٨٨٢م) كما أسلفنا - من مصادر نباتية أو طبيعية عرفت منذ البداية فى مصر القديمة، حيث عثر على حصيرة ذات حافة حمراء ملونة ترجع إلى عصر ما قبل الأسرات،(٤٠٤) وقد ورث الأقباط عن الفراعنة مهارة تكوين هذه الأصباغ من المصادر

المشار إليها، لأن ما عرف من صبغاتهم ينحصر فى خمس صبغات رئيسية أولاها صبغة الأرخيل الأرجوانية التى كانت تؤخذ من طحالب صخور البحر المتوسط المرجانية الخضراء، وثانيتها الصبغة الحمراء التى كانت تستخلص من جذور نبات الحناء، وثالثتها الصبغة الصفراء التى كانت تستخرج من جذور نبات الفوة، ورابعتها صبغة القرمز التى كانت تستنبط من إناث الحشرات القرمزية التى تعيش على شجر البلوط فى شمال إفريقية وجنوب شرق أوروبا بعد تجفيفها، وخامستها صبغة النيلة التى كانت تعمل بالتخمير من نباتها البرى.

ومن المعروف أن الصباغة بشكل عام هى العملية التى تأخذ المنسوجات بواسطتها لونا يخالف لونها الأصلى عن طريق تثبيت مواد تلوين على تلك المنسوجات بعد معالجتها ببعض المواد الكيميائية، وقد اختلف أسلوب الصباغة فى العصور الوسطى من حالة إلى أخرى تبعا لاختلاف لون الخامة الأصلية المراد صبغها من ناحية، وتبعا لاختلاف نوع الصبغة المراد استخدامها من ناحية أخرى، فالألياف النباتية مثلا كالقطن والكتان كانت تصبغ فى سائل محايد (Neutral lequed) أو فى سائل الكلين (Al - kallin lequed)، أما الصوف فكان يصبغ فى سائل حِمْضى (Acid lequed) ولهذا استخدم الصباغون سلفات الحديد (Iron sulphate) وبعض الأكاسيد الأخرى لتثبيت هذه الأصباغ، لأن ثبات الألوان الجديدة على الأقمشة المصبوغة كان أمرا حتميا، وكان من هذه الصبغات ما يؤخذ عن طريق الطحن (Grinding) أو السحق (Crushing)، ومنها ما كان يؤخذ من مصدره عن طريق التخمير (Ferminting)، ومنها ما كان يعمل عن طريق الخلط (Mixing)[٤٠٥].



الباب السادس

فنون العمارة

الباب السادس

فنون العمارة

من المعروف أن العمارة كما حددها العلماء والباحثون هى الفن الذى استطاع الإنسان بواسطته أن ينشئ الأبنيه المعمارية المختلفة ليحقق لنفسه فيها الراحة والإطمئنان والجمال، من خلال توزيع عناصر هذه الأبنية توزيعا يلبى الغرض من إنشاء كل منها، ويعتمد هذا الفن على أدنى درجات المعرفة بنظرية النسبيه [٤٠٦](Theory of Relativity)، وقد قسم هولاء العلماء العمارة العربية الإسلامية إلى نوعين رئيسيين هما العمارة الدينية مثل المساجد والمدارس والخانقاوات ونحوها، والعمارة المدنية مثل القصور والمنازل والقاعات والحمامات والوكالات وغيرها.

ومن هذا المنطق فإن حديثنا فى هذا الباب عن فنون العمارة المصرية الإسلامية منذ الفتح العربى وحتى نهاية عصر محمد على ينقسم إلى ثلاثة فصول يختص أولها بفنون العمارة الإسلامية المصرية المبكرة منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى فيما بين سنتى (٢١ـ٥٦٧هـ ٦٤١ـ١١٧١م)، ويختص ثانيها بفنون العمارة الإسلامية المصرية فى العصرين الأيوبى والمملوكى فيما بين سنتى (٥٦٧ـ٩٢٣هـ/ ١١٧١ ـ ١٥١٧م)، ،ويختص ثالثها بفنون العمارة الإسلامية المصرية فى العصرين العثمانى والعلوى فيما بين سنتى (٩٣٢ـ١٣٧٢هـ ١٥١٧/ ـ ١٩٥٢م)، وفيما يلى عرض لفنون هذه العمارة المصرية الإسلامية فى كل عصر من هذه العصور.

الفصل الأول

فنون العمارة المصرية الإسلامية المبكرة منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى

(٢١-٥٦٧هـ / ٦٤١-١١٧١م)

الفصل الأول

فنون العمارة المصرية الإسلامية المبكرة منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى (٢١ - ٥٦٧هـ / ٦٤١ - ١١٧١م)

ينحصر الحديث فى هذا الفصل عن فنون العمارة المصرية الإسلامية المبكرةمنذ الفتح العربى سنة (٢١هـ / ٦٤١ م) حتى نهاية العصر الفاطمى سنة (٥٦٧هـ / ١١٧١م) فى ثلاث نقاط رئيسية تختص أولاها بفنون العمارة المصرية الإسلامية قبل العصر الطولونى، وتختص ثانيتها بفنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصرين الطولونى والإخشيدى، وتختص ثالثتها بفنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصر الفاطمى، وفيما يلى عرض موجز لفنون العمارة المصرية الإسلامية فى كل عصر من هذه العصور:

١ - فنون العمارة المصرية الإسلامية قبل العصر الطولونى (٢٠ - ٢٥٤هـ / ٦٤٠ - ٨٦٨م)

لم تختلف فنون العمارة الإسلامية فى مصر خلال عصر الخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم وما تلاه من عصور الولاية الأموية والعباسية عما عرف من فنون العمارة فى هذه العصور لأنها كانت جزءا منها وامتدادا لها، ومع التزام هذه الفنون بمبدأ تحريم تصوير الكائنات الحية من الأشكال الآدمية والحيوانية ولاسيما فى زخارف العمارة الدينية والاقتصار فيها من ثم على الزخارف النباتية والهندسية والكتابية وعدم الالتزام بهذا المبدأ فى زخارف الأبنية المدنية مثل القصور والحمامات ونحوها، فقد احتفظت عناصر الزخرفة فى عمائر هذا العصر وطرق صناعتها بالعناصر والأساليب التى كانت سائدة فى الشام والعراق ولاسيما الأساليب الهيللينستية ،والساسانية ممثلة فى أوراق العنب والأكنتش وكيزان الصنوبر وأشكال السلا ل التى تخرج منها الفروع النباتية والأشكال المجنحة وشجرة الحياة ونحوها، وخير الأمثلة الدالة على ذلك فى عمارة مصر الإسلامية التى ترجع إلى العصرين الأموى والعباسى هى منازل الفسطاط وجامع عمرو بن العاص، ومقياس النيل.

١/١ - منازل الفسطاط:

من المعروف أن عمرو بن العاص والى عمر بن الخطاب رضوان الله عليه كان قد أسسها

إلى الشمال من حصن بابيلون فيما يعرف اليوم بمصر القديمة، وكانت مبانيها فى أول الأمر بسيطة العمارة والتخطيط، وقد إندثرت ـ لسوء الحظ ـ عمائر هذه المدينة تماما ولم يبق منها غير أطلال معمارية لبعض منازلها القديمة خالية من العناصر الزخرفية، وكانت كلها عبارة عن أشكال بسيطة متشابهة تتكون من محورين متعامدين يلتقيان عند فناء أوسط تختلف الحجرات المحيطة به من حيث الحجم والمساحة، فى سمته قاعة كبيرة تكتنفهاحجرتان صغيرتان ، وفى محور كل جانب من الجوانب الأخرى المحيطة بالفناء عده إيوانات تختلف إمتداداتها إلى الداخل فتتكون منها قاعات تارة وأواوين صغيرة تارة أخرى.

وقد شيدت هذه المنازل بالحجر والآجر، وكانت حسنة البناء مزودة بالمرافق الصحية والمياة الجارية ويشتمل كل منها على أكثر من طابق، الأرضي منها عبارة عن ممرات ضيقة تغطيها أقبية نصف اسطوانية مع مساحات صغيرة عند التقاء هذه الممرات تغطيها قبوات ضحلة تقوم على ما يشبة الجوقة المثلثة، أما طابقه الأول فيشتمل على فناء مستطيل كانت تتوسطه فسقية يحيط بها حوضان للزهور ، ويتصل بهذه الفسقية سلسبيل للماء إلى جانبه بقايا سلم صاعد للدور الثانى ومـا يليه من أدوار علوية، ومن المعروف أن عمر بن الخطاب رضوان الله عليه كان قد أمر واليه عمرو بن العاص أن يراعى فى بنائها إذا زاد ارتفاعها عن طابقين أن ترتفع النوافذ فى الطابق فوق الأرضى إلى القدر الذى لا يسمح بأن يطل أحد من أهل الدار على جاره فيجرح حرمته حتى ولو كان المطل واقفا على مقعد، وهو نظام ا ساد عمارة المدن العربية الإسلامية كلها فيما بعد، ويغلب على مقعد ، وهو نظام ساد عمارة المدن العربية الإسلامية كلها فيما بعد، ويغلب على الظن أنه كان سببا بعد ذلك فى ستر فتحات القصور والمنازل بالمشربيات الخشبية، وأن بعض أدوارها الأرضية لم تكن للسكن، وأن أدوارها العلوية كانت تزين بالمزروعات، وأن سقوفها كانت من الأقبية أو القبوات،وأنها كانت تحتوى علي مقاعد وملاقف ونافورات وسلسبيلات وأحواض للزهور والنباتات، وكانت مداخلها غالبا مُنْكَسِرة لإخفاء من بالداخل عن السائرين بالخارج، وتشتمل على ممرات داخلية تمكن من التنقل بين أجزائها دون المرور بالفناء (٤٠٧) .والذى لاشك فيه أن منازل الفسطاط كانت المنهل الذى نهلت منه كل تخطيطات العمارة السكنية الإسلامية فى مصر فى عصورها التالية، فقد انحصرت هذه العمارة فى ثلاثة أجزاءرئيسية أولها صحن الدار أو فناؤها وكان أشبه بالرئة التى تعطى المتنفس لكل أجزائها لما كان يحويه من فسقيات وزروع، وعلى جانبيه بناءان رئيسيان أحدهما للرجال فيه مقعد

صيفى لـه واجهة تطل على الصحن ببـائكة ذات عقود أو قناطر، ومقـعد شتوى مـسقوف، والآخر للنسـاء فيه قاعـة كبيرة ذات نوافـذ تطل على الصحن، وكانت كل قـاعة من هاتين القاعـتين الكبيرتين عـبارة عن مسـتطيل تتوسطه درقاعـة ذات سقف عال بهـا فسقـية على جانبيها إيوانان مـتشابهان، يضاف إلى هذه الأقسام الرئيسيـة الثلاثة بقية مكونات المنزل من غرف السكن ومرافقه الصحية والخدمية (٤٠٨).

٢/١ - جامع عمرو بن العاص:

تم بناء هذا الجامع فى وسط الفسـطاط مشـرفـا على النيل (حـينذاك) سنة: (٢١هـ / ٦٤١م) وكانـت عمـارته ـ على غرار مـسجـد الرسول (ﷺ) بالمدينة - غـاية فى البسـاطة المعمارية والفنية بما لم يخرج عن الخصائص العـامة التى تميزت بها عمارة الصدر الإسلامى الأول ، فكان المسـجد عـبارة عن مـستطيل طوله خـمسـون ذراعا وعـرضه ثلاثـون ذراعاً، فرشـت أرضيتـه بالحـصبـاء وغطى بسقف من الجـريد المحمـول على ساريات مـن جذوع النخيل، ولـم يكن له صحن ولا مئذنة ولا محراب ولا منبر، واشترك فى تحديد قبلته ثمانون صحابيا، وفتح له فى كل جانب من جوانبه الشرقيـة والشمالية والغربية بابان يطل الشرقيان منها على دار الإمـارة، وأحيط من جهاته الأربع بطريق عـرضه سبعة أذرع ، ثـم بنى عمرو ابن العاص لنفسه دارا شرقى الجامع عرفـت بدار عمرو الكبرى تجاورهـا من الشمال دار لابنه عبد الله سميت بدار عمرو الصغرى (٤٠٩).

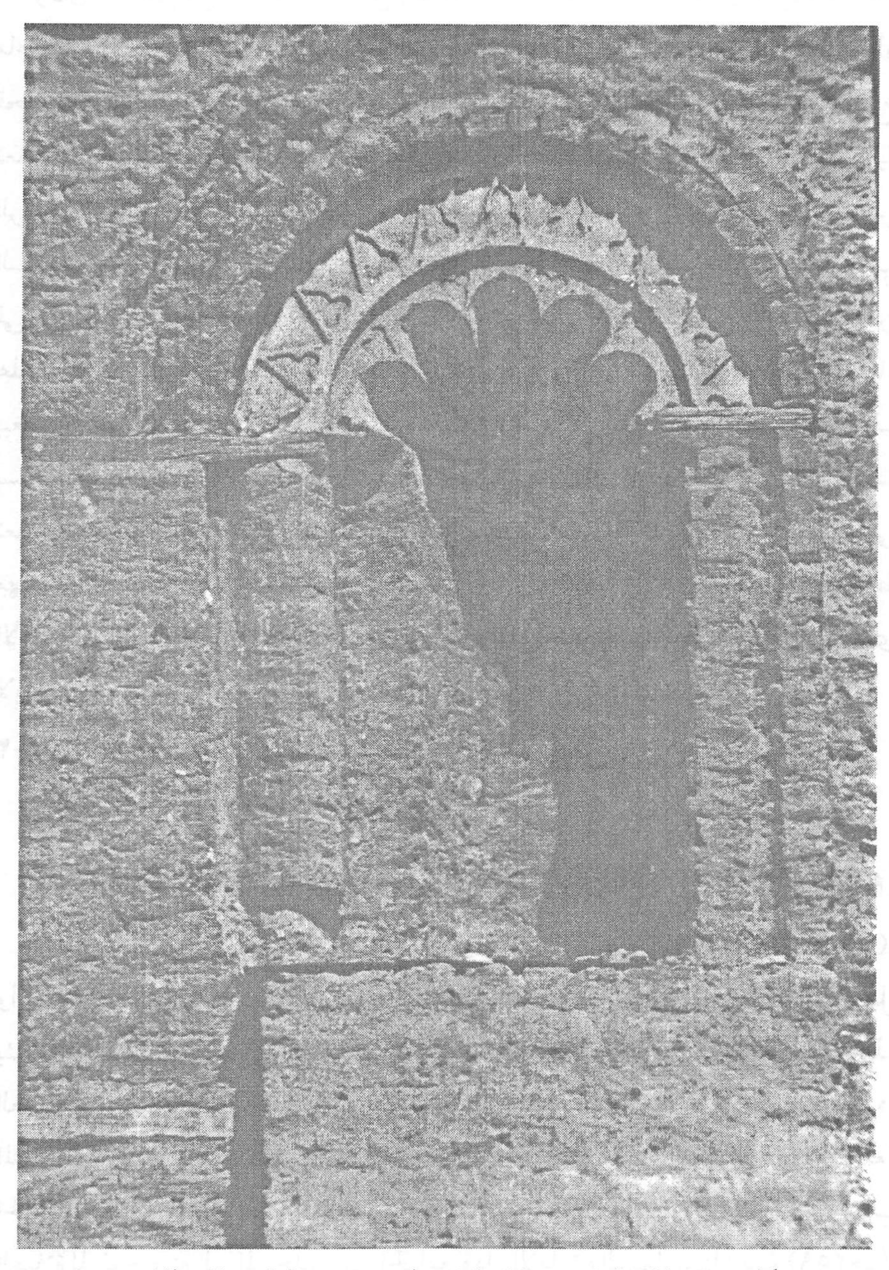
ولم يبق لـلأسف من العمــارة القـديمة لـهـذا الجـامع شـىء يذكـر بسـبب الزيادات والتحـسينات التى طرأت عليـها طول العـصور الإسلامـية التـالية ولاسيـما فى العـصرين الأموى والعباسى ومنها زيادة عبد العـزيز بن مروان سنة (٧٩هـ / ٦٩٨م) على عهد أخيه عبد الملك التى أدخل فيها الرحبة الـشمالية، وعمارة قرة بن شريك سنة (٩٢هـ / ٧١١م) على عـهد الوليـد الأول التى هدم فيـها المـسجـد وأعاد بناءه ووسَّـعه من ناحـيتى الشـرق والشمال، وزخرف جـدرانه وسقوفه وعمل له أربع منارات، وعـمـارة عبدالله بن طاهر سنة (٢١٢هـ / ٨٢٧م) التى زاد فيـها المسجـد قدر مسـاحته الأولى ستـة عشر مـرة، وجعل له ثلاثة عشـر بابا منها خـمسة أبواب فى الشـرق وثلاثة أبواب فى الشمـال وأربعة أبواب فى الغرب ، وباب واحـد للخطيب فى الجنوب، وجعل به ثلاثـمائة وثمانيـة وسبعين عـمودا، وقـد بقيت من هذه العـمـارة حتى وقت قـريب بعض مظاهرها الفنـية ممثلة فى الزخـارف الخشبيـة المحفورة فى الطبالى التى تعلو تيجان الأعمـدة فى الرواقين البحرى والقبلى، وفى النوافذ الموجودة فى الجدار الغربى، وقوامها فروع نباتية متموجة تتصل بها أوراق العنب أو

حلقات حلزونية من شركة اليهود (الأكنشس)، وكلها عناصر زخرفية تعكسالتقاليد الفنية الأموية المتطورة التى كانت سائدة فى مصر قبل وصول التأثيرات السامرائية إليها ممثلة فى العناصر الهليللينستية المتأخرة، بالإضافة إلى الزخارف الجصية فى حنية الجدار الغربى التى تعد أقدم زخرفة من نوعها في العمارة الإسلامية فى مصر [٤١٠]. (شكل ١٠٦).

٣/١- مقياس النيل بالروضة:

مما يؤسف له أن الزمن لم يحفظ لمصر شيئاً من عمارتها الإسلامية التى أعقبت الفتح العربى فى النصف الأول من القرن (١هـ/ ٧م) حتى منتصف القرن (٣هـ/ ٩م) عندما بنى مقياس النيل بالروضة سنة (٢٤٧هـ/ ٨٦١م) بأمر من الخليفة العباسى المتوكل علي الله فى نفس موضع المقياس القديم الذى كان قد بناه أسامة بن زيد التوخى فى عهد الوليد بن عبد الملك سنة (٩٧هـ/ ٧١٥م) وجرفه الماء [٤١١].

وتتكون عمارة المقياس الحالى من بئر مربعة تحيط بها جدران من الحجر المنحوت يدور حولها سلم يصل إلى القاع، وقد غطيت هذه البئر فى العصر العثمانى بقبة خشبية مخروطية مرصصة، وتضم عمارتها ثلاث فتحات على هيئة أنفاق ذات عقود مدببة ترتكز على أعمدة رخامية مثمنة تحملها قواعد رمانية مقلوبة وتعلوها تيجان كورنثية الغرض منها أن ينساب ماء النيل من خلالها إلى داخل البئر، ولكى يمكن قياس زيادة هذا الماءأو نقصانه قام المعمار بوضع عمود رخامى مثمن فى وسط البئر يرتكز على أرضية خشبية، ثبت من أعلا بواسطة كمرة أفقية نقشت عليها كتابات كوفية باللونين الأزرق والذهبى. ثم استبدلت هذه الكمرة فى عصر لاحق بعقدين مدببين يرتكزان على الجدران، وقد حفرت علامات القياس على هذا العمود بوحدتى الذراع والقيراط، كما نقشت عليه كتابات قرآنية من آية الكرسى [٤١٢]، ومن الجدير بالذكر أن عمود القياس المشار إليه ينقسم بواسطة خطوط عرضية إلى ستة عشر ذراعا(بمتوسط ١٥٤,٠٤ سم لكل منها) قسم كل من الأجزاء العشرة العليا إلى أربعة وعشرين قيراطا بواسطة أربع وعشرون علامة تشكل كل أربعة أقسام منها مجموعة بعد أخرى بالتناوب، ويعلو هذا المقياس عن سطح البحر المتوسط بمقدار(١٢,٥٠) مترا بما يطابق الذراع الثامن والقيراط الخامس عشر ونصف، وتنتهى آخر تقسيماته عند المستوى الذى يعلو سطح البحر بمقدار(٢١) مترا أى تسعة عشر ذراعا، وترتكز قاعدة هذا العمود على رحى طاحونة فى وسطها ثقب مربع لتثبيت محور خشبى فيه لتوزيع ثقل العمود فوق الأرضية الخشبية [٤١٣].



شكل١٠٦ـ بقايا زخارف جصية قديمة فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط يرجع تاريخها إلى القرن (٣هـ/ ٩م)

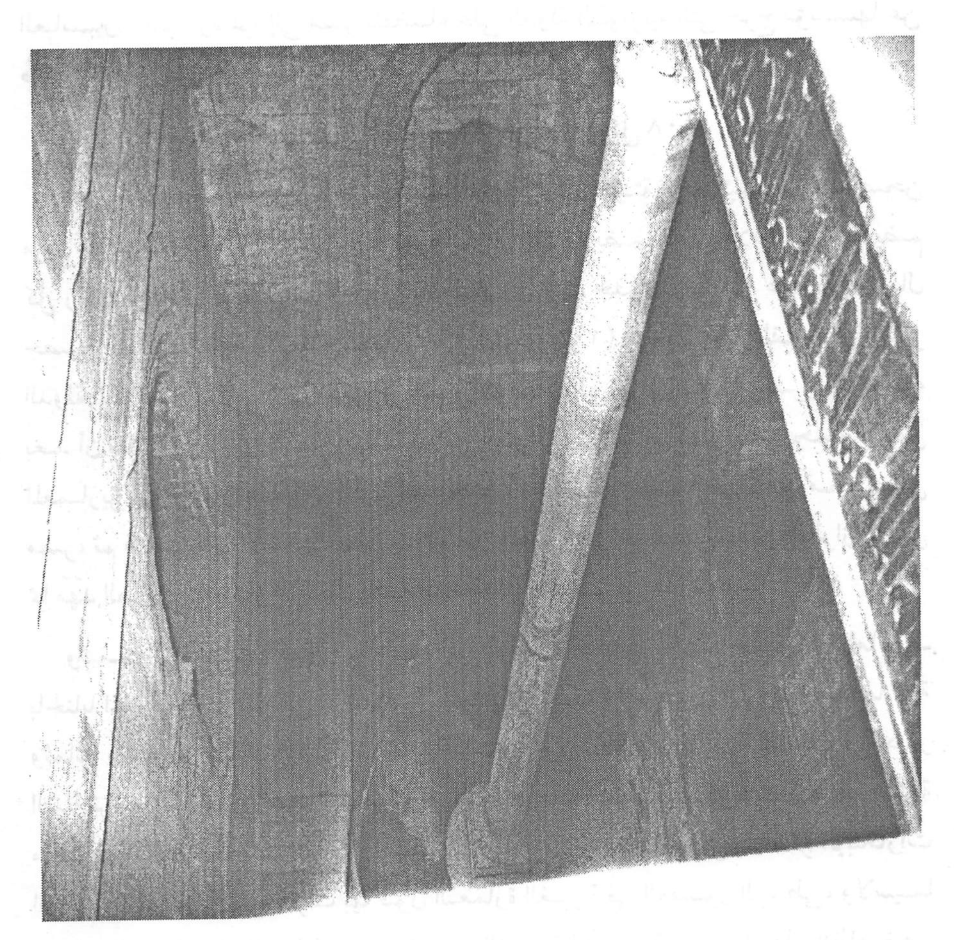
وكان الغرض من بناء هذا المقياس وعمل تقسيماته المشار إليها أن تعرف به زيادة ماءالنيل وقت الفيضان لأن الخراج كان يجبى بمقتضى هذه الزيادة التى تبين رخاء البلاد أو قحطها، وقد نقشت جدران هذا المقياس وعقوده بكتابات كوفية قرآنية تتعلق بالماء والزرع تعد أقدم أمثلة للكتابة الكوفية المؤرخة فى عمارة مصر الإسلامية وتبدأ بالآية القرآنية الرابعة عشرة من سورة إبراهيم حتى الآية السابعة والثلاثين منها، يليها من النص "مقياس السعادة والنعمة والخلاص الذى أمر ببنائه عبد الله جعفر الإمام.. على يد محمد الحاسب فى عام سبع وأربعين ومائتين» (شكل ١٠٧) وقد حدث تلاعب فى الجزء التاريخى من هذه الكتابة واستبدل بآيات قرآنية، ويرى الأستاذ كريزويل أن أحمد بن طولون الذى قام ببعض الأعمال الترميمية فى المقياس سنة (٢٥٩هـ / ٨٧٢م) والذى رفض الإعتراف بسلطة الخليفة العباسى واستقل بحكم مصر حينذاك هو الذى قام بهذا التغيير[٤١٤]. كما تعد عقوده المدببة أقدم عقود مدببة فى هذه العمارة الإسلامية المصرية أيضًا، وقد راعى مهندسه أحمد بن محمد الحاسب زيادة سمك جدرانه كلما زاد العمق لتتحمل الضغط الأفقى للأرض الذى يزيد بازدياد النزول فيها، وغطى هذه الجدران بطبقة من الملاط الذى لايؤثر فيه الماء[٤١٥].

٢- فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصرين الطولونى والإخشيدى (٢٥٤-٣٥٨هـ / ٨٦٨-٩٦٩م)

١/٢- فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصر الطولونى (٢٥٤-٢٩٢هـ / ٨٦٨-٩٠٤م)

استقل أحمد بن طولون البخارى الأصل[٤١٦] بحكم مصر سنة (٢٥٤هـ/ ٨٦٨م)، وأسس فيها أول دولة تركية جعل لها عاصمة جديدة سماها القطائع فيما بين المقطم وجبل يشكر إلى الشمال الشرقى من العسكر والفسطاط، وأقطع كل طائفة من جنده فى هذه العاصمة الجديدة قطيعة خاصة بها، ولهذا عرفت المدينة باسم الجمع من التسمية المفردة المشار إليها، وبنى القناطر لجلب المياه اللازمة لها من النيل، كما بنى القصر فى ميدان القلعة الحالى وجعل له عدة أبواب هى باب الخاصة للمقربين، وباب الميدان لدخول الجند، وباب الصلاة للولوج منه إلى المسجد، وبنى الجامع ودار الإمارة والبيمارستان سنة (٢٥٩هـ / ٨٧٢م) وعمل الميدان الذى اهتم به ولده خمارويه وجعل فيه بستانا يزخر بأنواع الرياحين، وكسا أبدان النخيل نحاسا مذهبا، وبنى فيه برجا من خشب الساج الهندى المنقوش ووضع

فيه الطيور المغردة، ثم أضاف إلى القصر جناحا جديدا سماه بيت الذهب ونقش فيه صورته وصور جواريه وأقام فى وسطه بركة الزئيق وأنشأ ميدانا آخر جعل فيه حديقة للحيوان(٤١٧).



شكل١٠٧ـ كتابات كوفية بمقياس النيل بجزيرة الروضة يرجع تاريخها إلى سنة (٢٤٧هـ/ ٨٦١م)

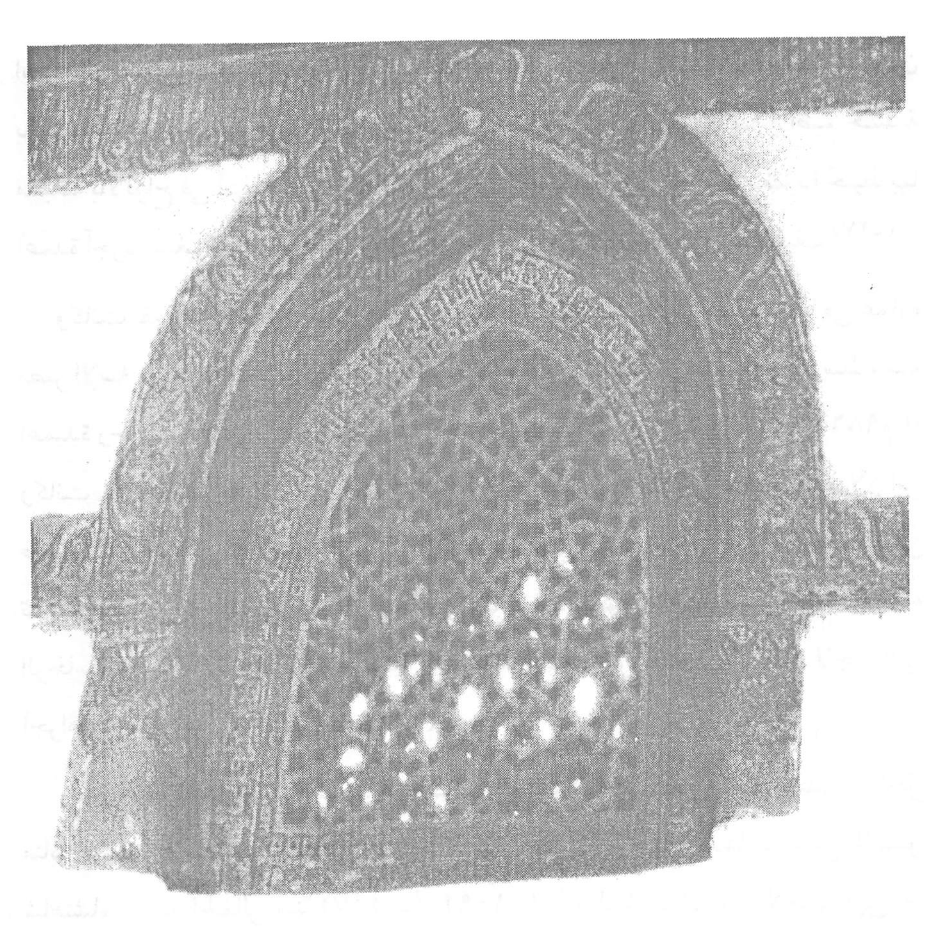
وبذلك تمت حركة البناء والتشييد فى القطائع حتى إتصلت مبانيها بمبانى مدينتى الفسطاط والعسكر، وأصبحت المدن الثلاث مدينة واحدة تبعث على البهجة والعظمة والبهاء،(٤١٨) وقد تحسنت شئون مصر الإقتصادية بهذا الاستقلال كثيرا بعد أن احتفظ ابن طولون بثروتها وعمل على إنمائها فبدأت مصر على عهده صفحة جديدة من تاريخها

السياسى والفنى والمعمارى، وغدت بعد نمو ثروتها ذات مستوى حضارى زاهر تمثل فى الميدان والشارع الأعظم بين النيل والقصر الذى أراد أن ينافس به قصر الخليفة فى سامرا الذى عرف بالجوسق الخاقانى، غير أن ذلك كله للأسف كان قد تم حرقه على أيدى الجند العباسيين الذين أرسلوا إلى مصر للقضاء على الدولة الطولونية التى خرج مؤسسها عن طاعة الخليفة ولم ينج من هذا التدمير غير الجامع (٤١٩).

٢/١/١-١- جامع ابن طولون (٢٦٣-٢٦٥هـ/ ٨٧٦-٨٧٨م) (شكل ١٠٨)

أنشئ هذا الجامع على مساحة ستة أفدنة ونصف على هيئة مربع كبير يتوسطه صحن مربع مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة ويضم خمس بلاطات، بينما يضم كل رواق من الأروقة الثلاثة الأخرى بلاطتان، وزينت جدرانه وبواطن عقوده بأعمال جصية غاية فى الدقة والإبداع الفنى،(٤٢٠)(شكل ١٠٨) وبذلك يمكن القول أن عصر الدولة الطولونية كان محاولة مبكرة فى سبيل الوصول إلى طراز إسلامى مصرى تم تحقيقه بعد أن نقل ابن طولون إليها أساليب الفن العراقى فى سامرا على يد مجموعة من المعمارين والحرفيين والفنانين الذين اصطحبهم معه - فى غالب الظن - عند مجيئه إلى مصر، ثم هذبت هذه الأساليب على يد الفنانين المصريين وامتزجت بأساليب الطراز المحلى مما مَهّد الطريق إلى إنجاز الأعمال الفنية الرائعة التى أنتجت فى هذا العصر (٤٢١).

وتتميز الواجهات الخارجية لجامع ابن طولون - كما فى جامع عمرو بن العاص - بالحنايا المجوفة ذات الطواقى الإشعاعية، بتغشية شبابيكه الخارجية - التى يبلغ عددها مائة وثمانية وعشرون شباكا - بمشبكات جصية ذات عصور مختلفة منها ثلاثة شبابيك فى جدار القبلة ترجع إلى عصر إنشاء المسجد، وقد عملت هذه المشبكات بتكوينات زخرفية متباينة ملئت فراغاتها بقطع من الزجاج الشفاف أو الملون، وهو عنصر من عناصر الإبتكارات العربية الإسلامية التى تأثرت بها فنون العمارة الغربية فى العصور الوسطى، ولاسيما العمارة الرومانسية والقوطية وعمارة عصر النهضة الأوروبية، بل لعل هذه الظاهرة هى التى أوحت للفنان المسلم بعد ذلك بعمل الأحجبة الخشبية المفرعة لتغطية الفتحات التى عرفت بالمشربيات (٤٢٢) وقد صممت هذه النوافذ بحيث يواجه كل أسكوب من أساكيب بيت الصلاة نافذة من كل جانب، ويواجه كل رواق فى مؤخر المسجد نافذة من كل جانب كذلك، وبحيث تواجه كل صف من البلاطات نافذة مفتوحة فى جدار القبلة يقابلها عدد مماثل فى جدار المؤخر، علاوة على أربع وعشرين نافذة فى كل من جدارى الرواقين الشرقى والغربى (٤٢٣).



شكل١٠٨ـ زخارف جصية فى أحد شبابيك جامع ابن طولون القديمة يرجع تاريخها إلى ما بين سنتى (٢٦٣ ـ ٢٦٥هـ/ ٨٧٦ ـ ٨٧٨م)

كما تتميز عمارة هذا الجامع بوجود زيادة مكشوفة حول جدرانه الخارجية باستثناء الناحية القبلية التى كانت تشغلها دار الإمارة، وقد توجت جدران هذه الزيادة بشرفات على على هيئة شبيهة بالعرائس المتشابكة الأيدى كانت ـ فى غالب الظن ـ أصلا لما عرف منها فى العمارة القوطية،(٤٢٤) كما وجدت فى روافد هذا الجامع الخشبية كتابات كوفية تعتبر أطول كتابة معروفة فى العالم(٤٢٥) وكان اختيار عمل أكتافه أودعاماته بالآجر بدلا من الأعمدة الرخامية تنفيذا لرغبة منشئه الذى أراد أن ينزهه عما كان يؤخذ من العمائر الوثنية، وتقوم فوق هذه الدعائم عضائد ذات تيجان مشتقة من التيجان الكورنثية المتأخرة مع

استبدال طبقتى الأكنش بأوراق العنب التقليدية فى سامرا، واستبدال لفائف التيجان بالورقة النباتية ذات الفصوص الثلاثية، (٤٢٦) ويقوم فوق ذلك سقف من براطيم خشبية مطبقة بالألواح فى أسفله - فوق الدعامات بين أكتاف العقود - طاقات معقودة تحيط بها أعمدة آجرية صغيرة مندمجة ذات وظيفتين إحداهما للإضاءة والأخرى للتخفيف (٤٢٧) .

وكانت تقوم فى وسط صحن هذا الجامع فوارة قديمة تعد الأولى من نوعها فى عمارة مصر الإسلامية، كانت ذات قبة مذهبة ترتكز على عشرة أعمدة رخامية فى الوسط وستة أعمدة رخامية أخرى فى الأركان، وقد احترقت هذه الفوارة سنة (٣٧٦هـ/ ٩٨٦م)، وكانت - فى غالب الظن - على هيئة بناء جمالونى لم يكن الغرض منه للوضوء لأن ابن طولون كان قد بنى للجامع ميضأة فى الجزء الشمالى الغربى منه(٤٢٨) أما القبة التى تتوسط الصحن حاليا فهى - بالإضافة إلى المحراب المجوف الذى تغشيه الفسيفساء الرخامية وقمة المئذنة والمعبرة الخشبية التى تربط بينهما - من أعمال السلطان لاجين التى أجراها بالجامع سنة (٦٩٦هـ/ ١٢٩٦م).

وتمتاز عمارة هذا الجامع أيضاً - إلى جانب محرابه الأصلى الذى يجاوره منبر من أجل منابر العمارة الإسلامية فى مصر - بوجود خمسة محاريب جصية أحدها من عمل الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالى سنة (٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م)، أما المحارب الأربعة الأخرى فهى بين طولونية وفاطمية ومملوكية، وتعلو المربعة التى تتقدم المحراب قبة خشبية صغيرة ترتكز على مقرنصات عملها السلطان لاجين أيضا ووقف عليه قرية أندونة بالجيزة لينفق من ريعها على مرتبات المدرسين والموظفين والخدم بعد أن رتب فيه دروسا للحديث والتفسير والفقه والطب وأنشأ فيه مكتبا وسبيلا (٤٢٩).

وقد امتاز هذا الجامع أيضاً - كما كان الحال فى جامع عمر وبن العاص - بوجود دار للإمارة ملاصقة له من الناحية القبلية ،وكان له أربعة أبواب خارجية عبارة عن فتحات مستطيلة كانت تمثل نهاية الأسواق المتعامدة على جدرانه الخارجية هى بوابة بائعى الشراب، وبوابة الحلوانيين وبوابة سوق الغزل، وبوابة صانعى العباءات(٤٣٠)، أما أبوابه الداخلية فكانت عبارة عن تسعة عشر مدخلا منها سبعة مداخل فى كل من الناحيتين

الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية، وخمسة مداخل فى الناحية الشمالية الغربية باستثناء الأبواب الصغيرة فى أطراف الجناح الخلفى لإيوان القبلة.

وتقوم فى الزيادة الخارجية لهذا الجامع من الناحية الشمالية الشرقية - مقابلة للمحراب - مئذنة آجرية تنقسم إلى أربعة أقسام أولها سفلى مربع بكل ضلع من أضلاعه نافذة مسدودةيتوسطها عمود، ويلتف حول بدن هذا المربع - بعكس عقارب الساعة - سلم خارجى علوى،وثانيهادائرى أوسط يستمر معه السلم الملوى المشار إليه متصلا بسقف المسجد بواسطة معبرة خشبية ترتكز على عقدين حدوين متوازيين تتوج أعلاهما - الأصغر من أسفلهما - مبخرة صغيرة، وتشهد هذه المئذنة على عظمة العمارة الإسلامية المبكرة فى مصر، وعلى تميز شخصيتها منذ عصر الطولونيين (٤٣١).

وصفوة القول أن عمارة الجامع الطولونى - كما ذكرها الأستاذ الدكتور أحمد فكرى بتفرد تحليلى رائع - تتميز بعنصرين معماريين هامين هما الدعامة والعقد المدبب، حيث استخدمت الدعامات فيه للإستغناء - كما أسلفنا - عن الأعمدة،وهى عنصر معمارى قديم تم استخدامه فى قبة الصخرة (٧٢هـ/ ٦٦٩م) وفى الجامع الأموى بدمشق (٨٧هـ/ ٧٠٦م) وفى قصر الأُخَيْضر (١٦١هـ/ ٧٧٨ م)، ومع ذلك فقد تميزت دعامات جامع ابن طولون بأنها مجموعة معمارية منسقة تشتمل على أبدان ذات أعمدة ركنية مُخَلّقة، تعلوها طاقات مفرعة بما لم يحدث فى بناء سابق استخدمت فيه (٤٣٢) ، أما العقود المدببة فهى أول مثل معروف التاريخ استخدمته العمارة الإسلامية بطريقة منتظمة، لأن العقود السابقة على عمارة هذا الجامع - ولاسيما قبل الفتح العربى لمصر - كانت عبارة عن عقود نصف دائرية غير مدببة، أخذت تتطور بعد الفتح وتتخذ أشكالا أخرى أهمها العقد المدبب الذى استخدم فى مقياس النيل بجزيرة الروضة(٤٣٣).

كذلك فقد تميز جامع ابن طولون بثروة هائلة من الزخارف الجصية والخشبية نراها فى إطارات الدعائم وتيجانها، وفى تيجان الطاقات والنوافذ، وفى بواطن وإطارات العقود والفتحات، وفى الإزارات التى تعلو رؤوس العقود، والإزارات التى تمتد حول جدرانه الداخلية إلى ما يقرب فى طوله من كيلومترين، وفى الصُرَر الموجودة بين الطاقات والعقود، وفى الشرفات التى تعلو الجدران، وفى مشبكات النوافذ، وكلها تجعل للجامع

الطولونى طابعا خاصا فى تاريخ الزخرفة المعمارية الإسلامية كلها فى مصر، لأنها لم تجتمع بمثل هذا التباين فى أى أثر معمارى آخر (٤٣٤)، وأهم ما تتميز به هذه الزخارف أنها لم تتبع فى الجامع الطولونى طريقة الصب الآلى الجامد التى حدثت فى زخارف سامرا، وإنما كانت تحفر مباشرة على الجص بعد تفريغه وتسويته على المسطحات المراد زخرفتها، ثم تهذب بالنحت بعد جفافه، ولهذا لايبدو التعبير الفنى فيها آليا جامدا، كذلك فقد اتبعت هذه الزخارف أسلوب التصميم المسطح الذى اختصر التجسيم لتظهر أشكاله على مستوى واحد، لأنها ليست كالنحت الذى يبدو فيه بروز من ناحية وغور من ناحية أخرى (٤٣٥).

أما من حيث الأسلوب أو طريقة التعبير فقد اتبع الفنانون فيه طريقتين تميزت أولاهما بتداخل الأشكال وتشابكها، وتميزت ثانيتهما بتناوبها وتجددها، فعبر الفنان من خلال الطريقة الأولى عن أشكال متشابهة متكررة من أغصان النبات وأوراقه المتداخلة، وعبر من خلال الطريقة الثانية عن أشكال متنوعة مختلفة من زخارف نباتية وهندسية تتكرر بالتناوب والتجديد، وبذلك تميزت عمارة جامع ابن طولون بخمس خصائص فنية أولاها تنوع أشكال الزخرفة الهندسية البسيطة وتداخلها مع الأشكال النباتية، وثانيتها الخيال المبدع لخلق أشكال زخرفية متعددةتجمع بين العناصر النباتية والهندسية مثل أشكال المضلعات النجمية ونحوها، وثالثتها التكرار الذى لا يمل المرء من متابعته، ورابعتها زخرفة السطوح كلها حيث لم يترك الفنان فراغا لا تكسوه حلية أو زخرفة بالحفر أو التعشيق أو النحت أو الشطف ، وخامستها الخط الكوفى الذى يبدو فى الجامع الطولونى سلسلة مبسطة إقتصرت على رسم الحروف وطريقة تنسيقها واتزان مواضعها، وقد سجلت كتابات هذا الجامع معظم القرآن الكريم فى إزاره الخشبى الذى يرتقى جميع جدران المسجد الداخلية وبوائكه (٤٣٦).

٢/٢ - فنون العمارة الإسلامية فى عصر الإخشيديين (٣٢٤ - ٣٥٨هـ / ٩٣٥ - ٩٦٩م)

لم يكن سقوط الدولة الطولونية سنة (٢٩٢هـ / ٩٠٤م) ورجوع مصر إلى حظيرة الخلافة العباسية على يد محمد بن طغج الإخشيد إيذانا بالقضاء على استقلالها السياسى والإقتصادى والفنى الذى أنجزه ابن طولون، فقد كانت الخلافة العباسية ضعيفة مما أدى إلى

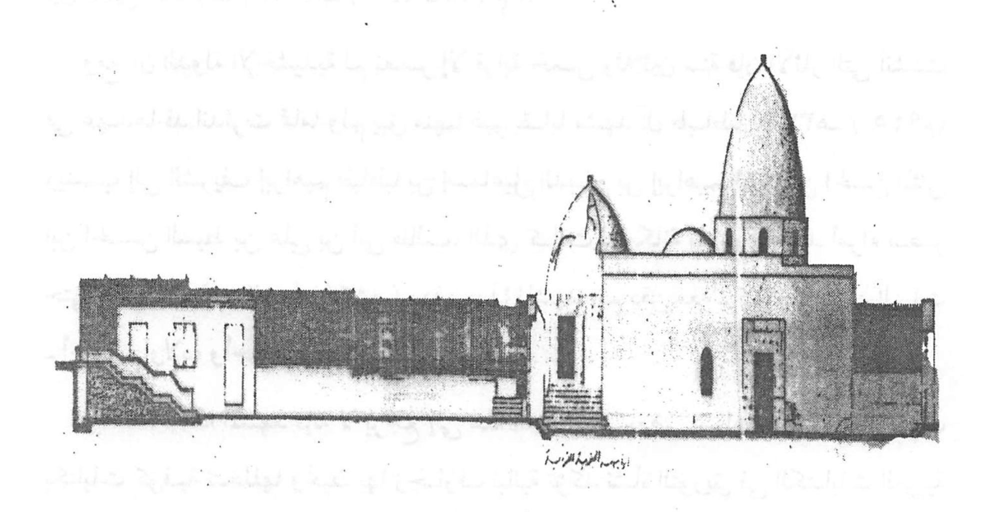
قيام دويلات صغيرة على أنقاضها استقل فيها محمد بن طغج الإخشيد بمصر إلى حدكبير بين سنتى (٣٢٤هـ / ٣٥٨هـ / ٩٣٥ ـ ٩٦٩م).

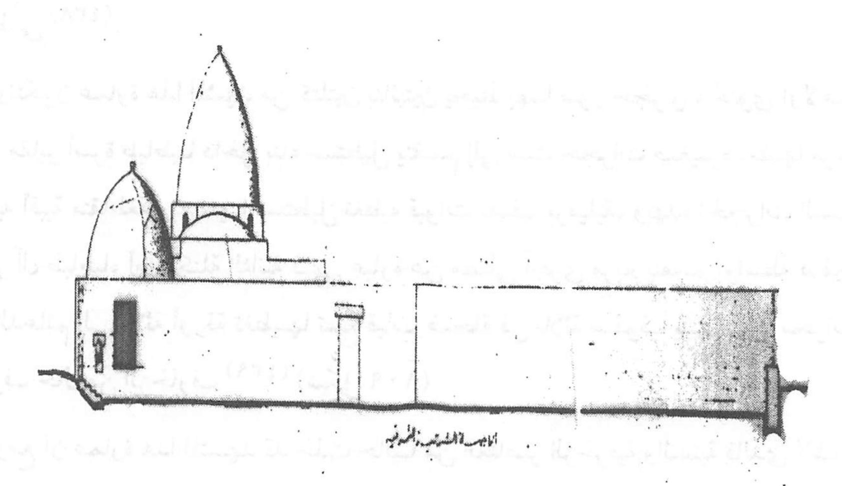
ومع أن الدولة الإخشيدية لم تعمر إلا قرابة خمس وثلاثين سنة فإن الآثار التى أنشئت فى عهدها قد اندثرت تماما ولم يبق منها غير بقايا مشهد آل طباطبا (٣٣٤هـ / ٩٤٥م) وينسب إلى الشريف إبراهيم طباطبا بن إسماعيل الديباج بن إبراهيم الغمر بن الحسن المثنى ابن الحسن السبط بن على بن أبى طالب، الذى كانت له مكانة مرموقة عند أمراء مصر حتى توفى سنة (٢٥٥هـ / ٨٦٩م) ودفن بهذا المشهد، ثم دفن معه ـ كما يقول ابن الزيات ـ أخوته وأولاده وأحفاده.[٤٣٧]

وباستثناء هذا المشهد فإنه لا يرجع إلى هذا العصر غير بعض شواهد القبور التى تميزت بكتابات كوفية تتخللها وتحيط بها زخارف نباتية تؤكد نشأة التوريق فى الكتابات العربية خلال عهد هذه الدولة قبل ظهور هذا الأسلوب على نطاق واسع فى العصر الفاطمى[٤٣٨].

وتتكون عمارة هذا المشهد من كتلتين بنائيتين يحيط بهما سور حجرى ، تحتوى أولاهما على مقابر أسرة طباطبا داخل بناء مستطيل ينقسم إلى ست حجرات صغيرة بعضها مربع تغطيه أقبية متقاطعة وبعضها مستطيل تغطيه قبوات نصف برميلية، وبهذه الحجرات الست مقابر آل طباطبا، أما الكتلة الثانية فهى عبارة عن مصلى آجرى مربع ينقسم بواسطة صفين من الدعائم إلى ثلاثة أورقة تغطيها تسع قباب ضحلة فى ثلاثة صفوف يتصدرها محراب مجوف خال من الزخارف[٤٣٩] (شكل ١٠٩).

ومع أن عمارة هذا المشهد قد خلت حاليا من العناصر الزخرفية والفنية فالذى لاشك فيه أنها كانت لا تختلف كثيرا فى خصائصها المعمارية والفنية عما كان شائعا فى عصر الطولونيين بشكل عام، لأن هذا العصر الذى امتد ـ كما أسلفنا ـ لما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً كان قد شهد كثيرا من الفوضى والإضطراب لضعف الخلفاء من ناحيةولقوة رجال الجيش من ناحية أخرى، الأمر الذى لم يكن معه ـ فى غالب الظن ـ للفن والعمارة فيه نصيب[٤٤٠].







شكل١٠٩ـ بقايا مشهد آل طباطبا الذى يرجع تاريخه إلى العصر الإخشيدى سنة (٣٣٤هـ/ ٩٤٥م)

٣- فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصر الفاطمى (٣٥٨-٥٦٧هـ / ٩٦٩-١١٧١م)

١/٣ -الخصائص العامة للعمارة الفاطمية

تمكن الفاطميون الذين تشيعوا لعلى بن أبى طالب رضوان الله عليه من تأسيس دولتهم فى المغرب فى أواخر القرن(٣هـ / ٩م) بمعاونة قبائل البربر، وأتخذ زعيمهم عبدالله المهدى لقب أمير المؤمنين، وجعل عاصمته القيروان سنة (٢٩٧ هـ / ٨٨٤م)، ثم لم يلبث أن نقلها سنة (٣٠٣ هـ / ٨٩٠ م) إلى عاصمته الجديدة التى سماها المهدية، ولما ولى المعز لدين الله مقاليد هذه الخلافة وامتد سلطانه من تونس إلى المحيط الأطلسى فكر فى نقل الخلافة الفاطمية إلى مصر، وانتهز فرصة الإضطرابات النى حدثت فيها فى أواخر عهد الإخشيديين وأرسل إليها جيشا جرارا بقيادة جوهر الصقلى الذى تمكن من فتحها سنة (٣٥٨ هـ / ٩٦٩م)وشيد للمعز فيها عاصمة جديدة سماها القاهرة لأن وقت وضع أساسها كان قد صادف ظهور كوكب المريخ الذى يسميه العرب بالكوكب القاهر[٤٤١].

وكانت القاهرة عند إنشائها مدينة صغيرة على شكل مربع طول ضلعه (١٢٠٠) متر ومساحتة (٣٤٠)فدانا أحاطه جوهر الصقلى بسور من اللبن به ثمانية أبواب اندثر ولم يبق منه شئ، وقد حفلت العاصمة المعزية بحياة اجتماعية واقتصادية هائلة بعد أن اتخذها الفاطميون مقرالحكمهم وأقاموا فيها العديد من المنشآت الدينية والإجتماعية والتجارية ودور العلم، وزينوها بالحدائق والبساتين حتى صارت القاهرة لا تقل شهرة فى العالم الإسلامى عن مدينتى بغداد عاصمة الخلافة العباسية أو قرطبة عاصمة الخلافة الأموية الشرقية، وقد استطاع الفاطميون فى مصر ضم بلاد المغرب والشام واليمن وجزيرة صقلية ودانت لهم الحجاز بعض الوقت.

وتفخر القاهرةحاليا بالعديد من مساجد هم الجامعة مثل الأزهر والحاكم والأقمر والصالح طلائع والجيوشى وغيرها، والعديد من مشاهدهم مثل مشاهد السيدة رقية وعاتكة والجعفرى والحصواتي ويحيى الشبيه ونحوها، وانتقل فن النحت المعمارى الفاطمى من مصر إلى باقى أنحاء العالم الإسلامى، وفى خلافة المستنصر باللهقام وزيره بدر الجمالى ببناءسور جديد للقاهرة أضاف فيه إلى مساحتها القديمة أجزاءا جديدة، وقد بنى هذا السور من اللبن أيضاً وجعلت له بوابات من الحجر بقى منها حتى الآن بابا النصر

والفتوح شمالا وباب زويلة جنوباً (٤٤٢)، وقد اختلفت أبراج هذه البوابات بعضها عن بعض، فبينما نجدها مربعة فى باب النصر نراها مستديرة فى بابى الفتوح وزويلة، ويؤدى المدخل فى باب النصر إلى ساحة مغطاة بقبو متقاطع بينما يؤدى فى البابين الآخرين إلى ساحة مغطاة بقبة ضحلة ترتكز على أربعة مثلثات كروية.

وتزين مدخل باب النصر زخارف تمثل الآلات الحربية بينما تزين مدخل باب الفتوح كوابيل عملت رؤوس بعضها على هيئة كباش، ويربط بابى النصر والفتوح سور المدينة الشمالى، ويشتمل الثلث العلوى منه على سراديب مقبية ذات مزاغل وأبراج للدفاع عن المدينة ،وتتميز تلك الأسوار والبوابات بابتكارات معمارية جديدة منها على سبيل المثال السلم الحلزونى الضخم الذى يوصل بين أرضية الصحن من الداخل وبين سطح الكتلة البنائية التى تضم باب النصر، حيث يلتف هذا السلم حول عمود ضخم من الحجر المنحوت، ومنها القبو نصف الدائرى الذى يعلو قلبات السلم الدائرية ويصعد مائلا معها فيتقوس فى اتجاهين تنتج عنهما اسطح كروية تزيد من صعوبة التنفيذ والبناء مما يدل على براعة فائقة فى فنون الهندسة الوصفية (٤٤٣). ثم قام صلاح الدين الأيوبى أيام أن كان وزيرا للخليفة العاضد بالله آخر خلفاء الفاطميين بترميم سور القاهرة وبناء ما تهدم منه.

وقد نجح الفاطميون فى عمارتهم وفنونهم فى خلق طراز فنى مستقل وفق فنانوه فى التعبير ودقة تصوير الحركة تصويرا رائعا غنيا بالرونق والجمال بما لا يدع مجالا للشك فى براعة الفنان المسلم خلال هذا العصر، وتميز النحت الفاطمى بالأساليب الفارسية العباسية فضلا عن بعض العناصر التى جلبها الفاطميون معهم من الشمال الإفريقى مما عرف بالطراز الأسبانى المغربى ،كما تميز بدقة الحفر والميل إلى التماثل والتقابل، وتصوير العناصر الهندسية والنباتية والحيوانية ، والمبالغة فى زخرفة الخط الكوفى بأشكال الأوراق والأزهار حتى عرف بالمورق أحيانا وبالمزهر أحيانا أخرى، وقد وصلت إلينا من منحوتات هذا العصر نماذج رائعة لا تزال قائمة حتى اليوم فى بوابات بدر الجمالى ومحراب ابنه الأفضل شاهنشاه فى جامع ابن طولون وواجهة الجامع الأقمر، بالإضافة إلى المنحوتات الجصية الهائلة فى محاريب مشاهدهم المختلفة المشار إليها، وقد اهتم الفنان الفاطمى عند زخرفة السطوح الحجرية والجصية وغيرها بنقش زخارف نباتية وهندسية وآدمية ذات عناصر متعددة (٤٤٤).

أما الزخارف الجصية فى رواق القبلة بالجامع الأزهر التى دمرتها للأسف أعمال الترميم الأخير فكانت تتألف من وحدات نباتية مستمدة من أسلوب الزخارف الطولونية والعباسية،إلا أنها اختلفت عنها فى طريقة التنفيذ، حيث تخلى النحات الفاطمى عن طريقة الحفر المائل التى كانت من أهم سمات الحفر العباسى المتأخر، واعتنى برسم سيقان النبات عناية بالغة وأظهر ذلك بوضوح فى زخارف جامع الحاكم ذات الخط الكوفى المورق فى الشريط الكتابى تحت السقف، وفى الزخارف الجصية المفرغة فى نوافذ مسجد الصالح طلائع، وفى زخارف محراب مسجدالجيوشى بالمقطم الذى ملئ بأشكال من التفريعات النباتية والمراوح النخيلية المحورة إلى جانب بعض الأشكال الهندسية (٤٤٥).

أما الأساليب المعمارية التى ابتكرها الفاطميون فيتمثل أولها فى استخدام أشكال من المقرنصات المختلفة لتزيين السطوح المعمارية، فكان هذا العنصر المعمارى والزخرفى فى الحقيقية ابتكارا جديدا ظهر فى العمارة الإسلامية فى مصر فى العصر الفاطمى (٤٤٦)، وتمثل ثانيها فى التطور المعمارى الذى حدث للبيت العربى وصار تخطيطة عبارة صحن مكشوف وإيوانين متقابلين على جانبيه، ثم تطور هذا التخطيط حتى تضاءلت مساحة الفناء المكشوف وأصبح شبه مربع أمكن تغطيته بسقف، وسميت هذه الوحدةالمكونة من الصحن المسقوف والإيوانين المتقابلين على جانبية بالقاعة كما حدث فى قاعة الدردير، وغدت هذه القاعة بعد ذلك جزءا هاما من أجزاء البيت العربى (٤٤٧)، وتمثل ثالثها فى بناء المناظر المطلة على الميادين التى يستعرض الخليفة فيها الحفلات الرسمية، أو المشيدة فى نواح هادئة للاستجمام والراحة، ومنها منظرة المقس التى كانت مخصصة لاستعراض سير الأساطيل الحربية البحرية فى النيل، ومنظرة باب الفتوح لإستعراض الجيوش الفاطمية عند خروجها من القاهرة أو عودتها إليها (٤٤٨).

ولما كانت الزخارف الجصية المشتملة على العناصر الأدمية قد اقتصرت ـ كما أسلفنا ـ على تزيين الأبنية المدنية مثل القصور والحمامات والقاعات ونحوها، فإن الزخارف الجصية الفاطمية لم يصلنا منها سوى بقايا رسوم جدارية جصية كانت تزين الحمام الفاطمى بالفسطاط تعد مثلا من أحسن الأمثلة التى استخدم فيها الفنان الفاطمى الألوان المائية للنقش على الجص (٤٤٩).

كذلك فقد تطور فن الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى تطورا هائلا، وتمكن الفنان

فى هذا العصر من إنتاج حشوات محفورة بأشكال نباتية وهندسية وحيوانية وآدمية فى غاية الدقة والإبداع، وتدل الزخارف الخشبية التى صنعت فى أوائل العصر الفاطمى على استمرار طريقة الحفر العباسية المائلة كما حدث فى زخارف باب الحاكم الذى صنع للجامع الأزهر عند تجديده سنة (٤٠٠ هـ/ ١٠١٠ م) (٤٥٠)، غير أن الفنان الفاطمى سرعان ما تخلى تدريجيا عن هذا الأسلوب العباسى وبدأ فى معالجة الأشكال الحيوانية كعناصر زخرفية كما حدث فى حشوه الباب ذات الحفر الرأسى العميق التى لا تزال محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وتظهر فى زخارفها تفريعات نباتية وزوج من رؤوس الخيل تخرج من فم كل منهما مراوح وأنصاف مراوح نخيلية (٤٥١).

ثم ظهرت بعد ذلك كثرة استخدام الفن الفاطمى فى الحفر على الحجر والخشب للكائنات الحية (الآدمية والحيوانية) كما حدث فى الألواح الخشبية الخمسة التى كانت تزين القصر الفاطمى الغربى والتى أعيد استخدام ظهورها فى العصر المملوكى، وتشتمل هذه الألواح على مناظر قصور وأمراء فى مجالس طرب وصور راقصات ومناظر صيد وأشكالا أخرى من الحياة الإنسانية العادية (٤٥٢)، وفى أواخر العصر الفاطمى ظهر أسلوب جديد فى الحفر على الخشب هو أسلوب الأشكال النجمية التى اشتملت فى داخلها على عناصر نباتية كما حدث فى محراب مسجد السيدة نفيسة الخشبى المتنقل الذى يعد أقدم تحفة خشبية ظهر فيها هذا العنصر الزخرفى الجديد الذى شاع استخدامه بعد ذلك على نطاق واسع فى العصر المملوكى (٤٥٣).

٢/٣- الخصائص التخطيطية للعمارة الفاطمية

تميزت الخاص التخطيطية للعمارة الفاطمية ـ كما ذكر الأستاذ الدكتور أحمد فكرى ـ بثمان ميزات رئيسية أولاها أنها ظلت محتفظة بنظام المساجد الجامعة الكبيرة المبكرة واشتملت على أفنية مكشوفة تتصدرها إيوانات مسقوفة للقبلة وتحيط بها ثلاث مجنبات يتكون كل منها من رواق واحد أو أكثر كما حدث فى جامعى الأزهر والحاكم، ثم بدأت مساحات هذه المساجد فى الصغر بعد ما أصبحت الصلوات الجامعة غيرقاصرة على مسجد واحد كما حدث فى مساجد الصالح طلائع والجيوشى والأقمر (٤٥٤).

وثانيتها أن كل مسجد من المساجد الجامعة المبكرة كان عبارة من مربع أو شبه مربع يتمتع بحدود مفتوحة لاعوائق فيها، بينما كانت حدود المساجد الفاطمية تخضع لمقتضيات العمران فى مدينة القاهرة ذات المساحة المحدودة داخل أسوارها، وتقيدت من ثم بالأماكن

التى خصصت لبنائها كما حدث فى الجامع الأقمر (٤٥٥)، وثالثها أن المساجد الجامعة المبكرة لم تكن تشتمل على قاعات مستقلة أو شبه مستقلة تضم أضرحة أو قبورا، بينما اشتملت المساجد الفاطمية على العديد من هذه الأضرحة كما حدث في مسجد الجيوشى وغيره من المساجد الملحقة بالمشاهد، ورابعتها أن تخطيط المساجد الفاطمية كان قد اتسم باتساع أسكوب المحراب وبلاطته كما حدث فى جوامع الحاكم والأقمر والصالح طلائع، وأن هذا الإتساع كان يمثل ظاهرة معمارية جديدة في عناصر التخطيط المساجدى بالقاهرة، ويرجع السبب فيها إلى ضرورة فرضها إعداد قاعدة مربعة للقبة التى كانت تعمل أمام المحراب فى منطقة تقاطع أسكوبه ببلاطته، وكانت هذه القبة عنصرا رئيسيا تطلب تعديل نظام إيوان القبلة حتى تكون قاعدة المربعة التى ترتكز عليها القبة المشار إليها متساوية الأضلاع من ناحية، وعدم الإخلال بتناسق بقية أقسام هذا الإيوان من ناحية أخرى، وكانت هذه الخاصية المعمارية نتيجة محاولات متصلة بين التقاليد والتجارب حتى صارت ابتكارا معماريا إسلاميا أصيلا (٤٩٥).

وخامستها أن المساجد الفاطمية كانت قد تميزت بإبراز المحراب المجوف فى المسجد إبرازا معماريا وفنيا لم يكن له من قبل من خلال عمل قبة فوق مربعته وإبراز حائطه من الخارج عن سمت الواجهة، وترتب على ذلك أن زيدت المسافة ،بين محورىْ الأعمدة والدعائم أمام المحراب ورفع سقف المجاز المؤدى إليه، واستعملت الإضاءة الطبيعية من النوافذ الموجودة فى المنطقة الواقعة بين منسوب سقفى المسجد والمجاز تأكيداً لاتجاه الحركة إلى المحراب (٤٥٧)، وكان أول مثل لقبة المجازفى العمارة الفاطمية فى مصر هو ما عمله الحافظ لدين الله (٥٢٦ ـ ٥٤٤ هـ / ١١٣١ ـ ١١٤٩م) فى الجامع الأزهر عندما ما أحاط صحنه من جهاته الأربع برواق واحد ممتد جعل فيه قبة فوق بلاطة المحراب عند نهايتها من ناحية الصحن فى تأثر مغربى واضح بقبتى البهوفى جامعى القيروان والزيتونة، ويغلب على الظن أن قبة البهو هذه كانت عبارة عن تكرار لقبة المحراب أمام المصلين بصحن المسجد، وقد دعت إليها الحاجة غالبا عندما اكتظت المساجد بعدد المصلين فى الصلوات الجامعة، فرأى المخططون لهذه المساجد أن يجعلوا إماما ثانيا أو مؤذنا يقف تحت هذه القبة المواجهة للمحراب من ناحية الصحن لكى يردد ما يقوله الإمام البعيد أثناء الصلاة، ولهذا أعد محرابان صغيران تحت قبة البهو فى الجامع الأزهر وضع كل واحد منهما فى دعامة من أكبر الدعامتين المتصلتين ببلاطة المحراب، فكانت هذه المحاريب الرمزية من ثم بمثابة

عنصر جديد فى عمارة المساجد الفاطمية، نرى أمثلته فى مسجد السيدة رقية وغيره (٤٥٨).

وسادتها أن المساجد الفاطمية كانت قد تميزت بوجود مداخل رئيسية فى منتصف جدار المؤخر مواجهة للمحراب، بعد ما كانت مداخل المساجد السابقة تفتح عادة فى الجدارين الجانبين وليس فى جدارى القبلة والمؤخر، ونرى ذلك مثلا فى جامعى الأزهر والحاكم، وفى مساجد الجيوشى والأقمر والصالح طلائع والسيدة رقية، وقد اتخذت هذه المداخل الرئيسية الفاطمية نمطا جديدا يبرز عن سمت جدار المؤخر كما نرى فى جامع الحاكم، وبذلك أصبح مدخل المسجد الفاطمى مثل البوابة فى السور الخارجى للمدينة أو القلعة(٤٥٩)، وهو نظام تم اقتباسه من بوابة مسجد المهدية فى تونس الذى كان قد أقيم فى عاصمة الفاطميين الأولى سنة (٣٠٣ هـ / ٩١٦م)، ولكن هذه البوابة كانت قد تطورت فى جامع الحاكم واتخذت مظهرا أكثر عظمة وجلالا، ثم انكمشت عمارة هذين البرجين فى مدخل الجامع الأقمر ليتناسق مظهرهما مع مظهر واجهة المسجد، أما مدخل مسجد الصالح طائع فقد اتخذ فى أول ظاهرة من نوعها فى عمارة مصر الاسلامية هيئة مغايرة لذلك من خلال رواق أمامى مسقوف يطل على الشارع، يغلب على الظن أنه كان قد أعد ليستخدم فى صلاة الجنائز، وهو تقليد مغربى آخر وجدت أمثلته السابقة فى جامع أبى فتاتة بسوسة، (٤٦٠)، كما تميزت جدران هذا المسجد فى أول ظاهرة من نوعها فى جدران مسجد بوجود أعمدة ممتدة باتجاه أفقى فى عرض الحائط لزيادة متانتها وصلابتها، وهى ظاهرة وجدت أول ما وجدت فى حصن عكا على عهد ابن طولون ثم فى أسوار القاهرة الفاطمية ثم فى هذا المسجد (٤٦١).

وسابعتها أن العمارة الفاطمية كانت قد أخذت فى أواخر حكم الفاطميين بنظام المشاهد أو الأضرحة المستقلة المغطاة بالقباب بعد أن أقبل الوزراء على بنائها لتنبيه أذهان الناس إلى صلة الخلفاء الفاطميين بآل البيت النبوى رضوان الله عليهم بعد أن ضعفت هيبتهم كما حدث فى قبة الشيخ يونس ومشهد إخوة يوسف وقبتى عاتكة والجعفرى ومشاهد أم كلثوم والحصواتى ويحيى الشبية وغيرها، ولكنها أوجدت ـ مما لم يكن له وجود من قبل ـ المسجد الضريح الذى احتفظ بجميع العناصر التخطيطية للمسجد ولاسيما إيوان القبلة الذى يشتمل على محراب، ولوأن هذا الإيوان كان قد اقتصر فى مسجد وضريح الجيوشى علي أسكوبين، وفى مسجد السيدة رقية على أسكوب واحد،

وبكل منهما صحن يدور حول رواق السيدة رقية واستبدلت به قاعة مغلقة فى مسجد الجيوشى، ويمتاز كل من المسجدين أيضا بوجود قبة أمام المحراب وقبة فوق الضريح الذى وضع مقابلا له (٤٦٢).

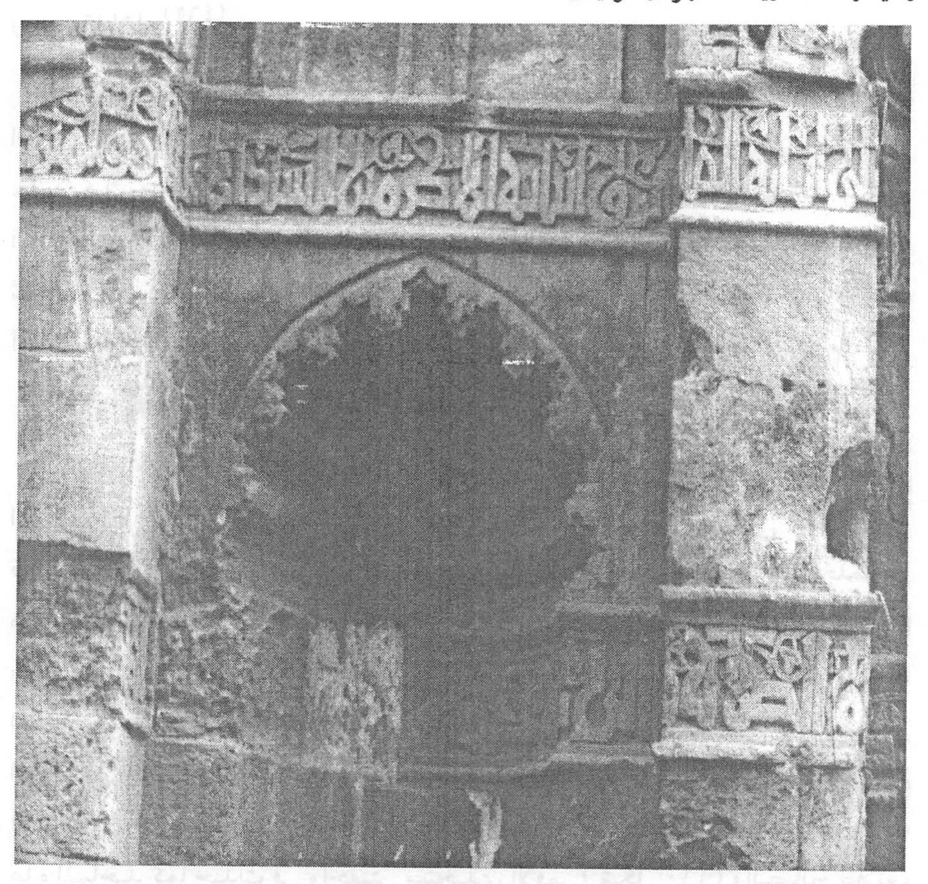
وثامنتها أن المساجد الفاطمية كانت قد تميزت بتعدد المحاريب المجوفة فى المسجد الواحد، وهى ظاهرة زخرفية فى غالب الظن، وجدت أقدم نماذجها الثلاثية فى مسجد دير سانت كاترين الذى اشتمل على محراب مجوف فى كل مربعة من مربعات أسكوبه الثلاثة، وقد أنشأه أبو منصور أنوشتكين بين سنتى (٤٢٩ ـ ٤٣٣ هـ/ ١٠٣٧ ـ ١٠٤١م)، ثم ظهرت هذه المحاريب الثلاثية بعد ذلك بمائة عام فى مسجد السيدة رقية، كما وجدت أمثلة أخرى لهذه المحاريب الثلاثية فى مشاهد إخوة يوسف ويحيى الشبيه وأم كلثوم (٤٦٣)

٣/٣ - الخصائص الإنشائية للعمارة الفاطمية

تنحصر الخصائص الإنشائية للعمارة الفاطمية ـ طبقا لما أشار إليه صاحب كتاب العصر الفاطمى ـ فى سبع نقاط رئيسية تمثلت أولاها فى بداية استخدام الحجر إلى جانب الآجُر فى البناء كما حدث فى جامع ومئذنتى الحاكم والجيوشى، وكانت الأحجار المستخدمة فى هذين الأثرين عبارة عن قطع غير منتظمة كسيت بطبقة جصية لتغطية عيوب سطوحها، ولعل هذه البداية لاستخدام الأحجار فى بناء المساجد الفاطمية كانت أثرا مباشرا لما استخدمه بدر الجمالى من أحجار فى أسوار القاهرة الجديدة، ولم يقتصر الأمر علي استخدام الحجر فقط وإنما اعتنى بعد ذلك بقطعه ونحته وترتيب بنائه بغير تجصيص، ثم أضيفت إلى استخدام هذه الأحجار خاصية أخرى هى الزخرفة المنحوتة عليها فى واجهات هذه المساجد كما حدث فى واجهتى مسجدى الأقمر (شكل ١١٠) والصالح طلائع، وهكذا أصبحت الأحجار كمادة بنائية تمثل عنصرا متكاملا قائما بذاته بعد أن كان الآجر عنصرا غير متكامل يحتاج دائما إلى طبقة جصية لسد النقص فى مظهره (٤٦٤).

وترتب على استخدام الحجر فى العمارة الفاطمية بعد ذلك ظاهرة أخرى أكثر أهمية وخطورة هى ظاهرة ابتكار الصنج المعشقة أو المزررة التى تمكن المعماريون من استخدامها فى العقود المنبطحة والأعتاب الأفقية التى تعلو الأبواب والشبابيك عوضا عن العقود نصف الدائرية والمدببة، وكان ابتكار هذا العنصر المعمارى الإنشائى الزخرفى ضرورة بنائية لأن تعشيق الأحجار أو تزريرها يربطها ببعضها رباطا قويا يزيد تماسكها، وقد استخدمت هذه المزررات فى شكلها البسيط فى بوابات النصر والفتوح وزويلة، ثم تطورت بعد ذلك

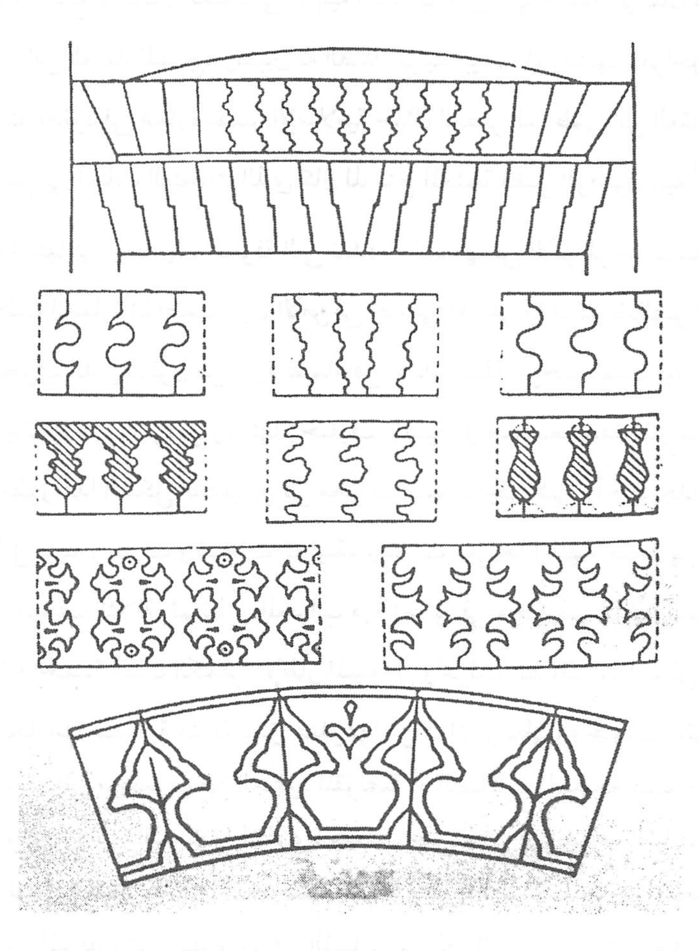
فى مسجدى الأقمر والصالح طلائع (شكل ١١١) واتخذت الصنج - بالإضافة إلى وظيفتها المعمارية - مظهرا زخرفيا رائعا (٤٦٥).



شكل ١١٠ - منحوتات حجرية فى واجهة الجامع الأقمر يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٥١٩هـ/ ١١٢٥م)

وتمثلت ثانيتها فى استخدام الأعمدة والدعامات كما حدث فى جوامع الأزهر والأقمر والصالح طلائع، إلا أن هذا الاستخدام قد طرأت عليه عناصر جديدة انحصرت فى إضافة طبال فوق تيجانها كما حدث فى الجامع الأزهر، وكان القصد من استخدام هذه الطبالى هو معالجة القصور فى الأطوال المختلفة للأعمدة المستخدمة تحت السقف والعمل علي إيجاد قاعدة ثابتة وموحدة لأطراف العقود، وقد عملت هذه الطبالى فى الأزهر من الحجر بينما عملت فى الأقمر من الخشب ثم بدأت بعد ذلك صناعة أعمدة خاصة للأبنية

المساجدية التى لا تحتاج إلى الكثير منها مثل مسجد السيدة رقية، وعملت تيجان هذه الأعمدة وقواعدها على هيئة ناقوسية نرى أمثلتها فى قبة مسجد الحاكم، واستخدمت العمارة الفاطمية- إلى جانب هذه الأعمدة ـ الدعامات التى نرى أمثلتها فى جامع الحاكم وكأنها أربع دعامات ملتصقة بالتعارض فى ركنى كل منها عمودان مندمجان، وهكذا تميزت الدعائم الفاطمية عن الدعائم الطولونية فى أنها صارت واضحة المعالم مفصلة العناصر فى تجزئة شكلية أو ظاهرية اكتسبت بعد ذلك أهمية خاصة فى العمارة الإسلامية أدت فى النهاية إلى تحديد كل عنصر قائم بذاته وظيفة وتكوينا ومظهرا[٤٦٦].

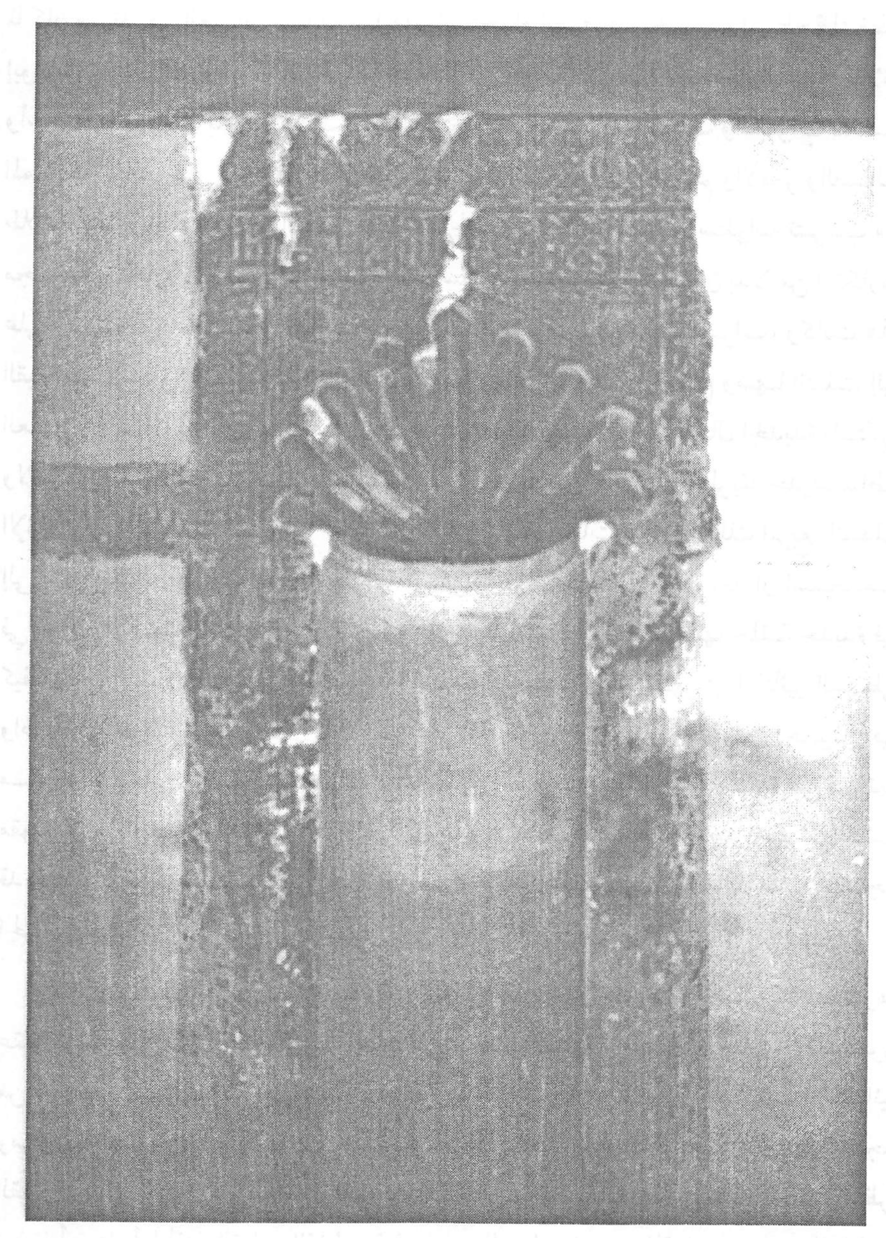


شكل ١١١ـ صنج معشقة فى عتب باب النصر يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى
(خلاصة/ م ٢٨١)

وتمثلت ثالثتها فى استخدام أنواع العقود ولاسيما العقد المقوس والمدبب

وتمثلت ثالثتها فى استخدام أنواع مختلفة من العقود ولاسيما العقد المقوس والمدبب والمطول والمنفرج والمنفوخ والمنبطح والأحدب، فنجد العقود المقوسة التى تتكون من أنصاف دوائر فى نوافذ جامعى الأزهر والحاكم، ونجد العقود المدببة فى نوافذ وطاقات مسجدى الأقمر والجيوشى، ونجد العقد الذى يجمع بين المنفرج والمنفوخ فى نوافذ قبة السيدة رقية، ونجد العقود المتابعة أو المزدوجة فى جامع الأقمر، ونجد العقود المنفرجة التى سميت أحيانا بالعقود الفارسية فى أكثر العمائر الفاطمية استخداما ولاسيمافى مسجد السيدة رقية، والمتتبع لأشكال العقود فى الأبنية الفاطمية يرى فيها حلقة الإنتقال من العقد المدبب المطول إلى العقد المنفرج، وتتبين له الصلة الوثيقة بينهما، وانتهت مراحل التطور لاستخدامات العقود فى عمارة مصر الإسلامية خلال العصر الفاطمى إلى العقد المنبطح والعقد المستقيم فى أعتاب الفتحات الذى كان للصنج المعشقة فضل الوصول إليه (٤٦٧).

وتمثلت رابعتها فى المحاريب المجوفة التى تعددت نماذجها فى الأثر الواحد ـ كما أسلفنا ـ وقد احتفظت العمارة الفاطمية أول الأمر فى جامعى الأزهر والحاكم بالمظهر التقليدى للمحراب المجوف الذى يتكون من حنية صماء فى جدار القبلة تتوجها نصف قبة يتصدرها عقد مدبب يرتكز على عمودين وتزينها زخارف جصية، ويحيط بعقدها إطار من الكتابة الكوفية، ثم تطور هذا الشكل التقليدى فى محراب مسجد الجيوشى وأحيط جداره بإطار كبير مستطيل تزينه زخارف وكتابات كوفية، وسارت علي هذا النهج محاريب مشهد عاتكة وإخوة يوسف الثلاثة، ثم تطور المحراب مرة أخرى فى محاريب مشهد السيدة رقية (شكل ١١٢) الخمسة حيث انكمش الإطار المستطيل وتحولت أنصاف القباب فى طواقيها إلى أشكال محارات شمسية مشعة تنبثق ضلوعها من دوائر وسطى، وتحولت عقود طاقية المحراب المتتابعة إلى مجموعة من العقود المقرنصة أو الطاقات المسطحة كما حدث فى مشاهد الحصوانى ويحيى الشبيه والجعفرى، ويغلب على الظن أن أنصاف القباب المضلعة التى اتخذت لطواقى المحاريب والتى كانت مصدرا لتطور الطواقى المحارية المشعة كانت قد اقتبست من المقرنصات المقصوصة فى القباب المضلعة التى كانت منتشرة فى العمارة المغربية قبل منتصف القرن (٣هـ / ٩م) (٤٦٨).



شكل١١٢ـ طاقية محراب مجوف بمشهد السيدة رقية يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٥٢٧هـ/ ١١٢٣م)

وتمثلت خامستها فى استخدام القباب والقبوات للتسقيف، وقد بدأت هذه العمارة طبقا لما كان سائدا فى العمائر السابقة عليها باستخدام السقوف الخشبية المسطحة لتغطية إيوانات القبلة والأروقة الجانبية كما حدث فى جوامع الأزهر والحاكم والصالح طلائع وأسكوب المحراب بالجامع الأقمر، ثم استخدمت بعد ذلك القباب والقبواب لتغطية الممرات الواقعة فى البوابات كما حدث فى أبواب مساجد الحاكم والأقمر والصالح طلائع، وفوق القاعتين الجانبيتين بمسجد الجيوشى، لأن القبوة الإسطوانية تتركب من مجموعة متجاورة ملتصقة من العقود المقوسة التى ترتكز على الجدران بدلا من ارتكازها على أعمدة أو دعامات، ولهذا اقتصر استخدامها أول الأمر على الممرات، وكانت هذه القبوات الإسطوانية معروفة فى عمائر العصور السابقة على الإسلام ومنها انتقلت إلى العمارة الإسلامية التى ما لبثت أن أدخلت عليها كثيرا من الأشكال الجديدة المبتكرة ولاسيما بعد أن استخدمت فى قبة السبع بنات (٤٠٠هـ/ ١٠١٠م) طريقة جديدة لمناطق الإنتقال فى القباب تم فيها تغيير الحنايا الركنية إلى المقرنصات فتحول بذلك المربع السفلى إلى مثمن تعلوه رقبة مثمنة أو إسطوانية ترتكز عليها قبة دائرية (٤٦٩)، بعد أن استخدمت في الجامع الأقمر قباب منخفضة ترتكز على مثلثات كروية تظهر فيها حلقة جديدة فى كيفية تطور سقوف الأروقة فى المساجد الفاطمية فى مصر، كما يظهر فيها التأثير البيزنطى واضحا في طريقة تشييد القبة (٤٧٠)، ثم غطى كل من إيوان القبلة والحجرتين الجانبيتين فى مسجد الجيوشى بسقوف إسطوانية متداخلة أو متعامدة، وكل منها عبارة عن قبوتين مقوستين متعارضتين، ويغلب على الظن أن هذه الأسقف المقبية فى مسجد الجيوشى كانت قد اقتبست من أسقف بوابات القاهرة وأسوارها التى شيدها بدر الجمالى منشئ مسجد الجيوشى أيضاً (٤٧١).

وتمثلت سادستها فى استخدام المقرنص المعقود الذى كان عبارة عن نصف قبة يتصدرها عقد مقوس، وقد عرفت هذه المقرنصات فى العمائر القديمة واستفاد المعماريون المسلمون من تجارب الأمم السابقة فيها، ولكنهم طوروا عناصرها بما يتفق مع أساليبهم الإنشائية ومزاجهم الفنى، ويظهر أقدم مثل للمقرنصات فى العمارةالعربية فى قبة المحراب بمسجد القيروان (٢٢١ هـ/ ٨٦٣م) ثم تطورت المقرنصات المغربية بعد ذلك حتى اتخذت منظراً زخرفياً بحتا، أما أقدم القباب الفاطمية فى مصر التى استخدمت المقرنصات فى بنائها فهى قبة مسجد الحاكم التى كانت على ما يبدو تطورا منطقيا للمقرنصات المغربية، ولكننا نجد فى مقرنصات مشاهد السيدة رقية والشيخ يونس وعاتكة والجعفرى ويحيى الشبيه حلقة

جديدة من حلقات تطور المقرنصات فى اتجاه خاص ميز العمارة الفاطمية فى مصر عن غيرها (شكل ١١٣)، وامتد تطورها بعد ذلك إلى العصور اللاحقة للعصر الفاطمى،(٤٧٢)، وكانت المقرنصات فى مساجد الأزهر والحاكم والجيوشى، وفى مشاهد السبع بنات وإخوة يوسف والحصواتى عبارة عن نصف قبة كروية يتصدرها عقد على هيئة إطار بارز، أما فى مسجد السيدة رقية فقد أصبح المقرنص يتكون من مجموعة من الطاقات والعقود، وانتظمت فى شكل زخرفى قوامه التكرار والتدرج، ثم أخذت المقرنصات بعدذلك تتطور تدريجيا بغير حدود فى العصور التالية، وكان لهذا الإبتكار المعمارى الفاطمى الفريد شأن عظيم فى تاريخ العمارة الإسلامية عامة، وتولدت عنه من أشكال المقرنصات ما لا حصر له ليس فى مصر وحدها وإنما فى العالمين العربى والإسلامى أيضاً، وقد حدث أول مظهر للتطور الفاطمى فى هذه المقرنصات فى قبة أبى الغضنفر (٥٥٢هـ / ١١٥٧م) فقد ازدادت تجزئة مقرنصها وأصبحت تتكون من ثلاث حطات تضم مقرنصا وسيطا تحيط به خمس طاقات بعد أن كانت تتكون فى السيدة رقية من مقرنص واحد تحيط به طاقتان يعلوهما مقرنص ثان، وكذلك كانت القباب كتلا كروية فى الأزهر والحاكم والجيوشى، ثم أصبحت فى السيدة رقية عبارة عن ضلوع متجاورة تتكون من خطوط مقوسة تنبع وتتفرع من مركز واحد هو قمة القبة (٤٧٣).

وتمثلت سابعتها فى بناء المآذن، وقد بقيت لنا من العمارة الفاطمية أربع مآذن منها اثنتان بجامع الحاكم (شكل ١١٤) وواحدة بمسجد الجيوشى وأخرى بمسجد أبى الغضنفر، ولعل مئذنتى جامع الحاكم هما أقدم مئذنتين قائمتين فى العمارة الإسلامية فى مصر، وتصميمهما لم يكن يتضمن بناءالمعطفين الخارجيين اللذين أضيفا إليهما زيادة فى تدعيمهما وخوفا عليهما من السقوط، وقد بنيت هاتان المئذنتان فى أركان مؤخر الجامع خارجا عن سمت جداره، وتتميز ان بطابقيهما العلويين اللذين يعلوان البدن السفلى المربع، وقد عمل أولهما فى المئذنة الشمالية على هيئة بدن اسطوانى، بينما عمل فى المئذنة الغربية على هيئة بدن مثمن، وبذلك احتفظت المئذنة الفاطمية ـ من تقاليد المآذن السابقة ـ بالقاعدة المربعة فقط، ثم جمعت إلى هذه القاعدة المربعة طوابق علوية إسطوانية أو مثمنة من جهة، ومتدرجة فى الطوابق العلوية من جهة أخرى، وثمة ظاهرة جديدة نراها فى مئذنة مسجد الجيوشى تتمثل فى إفريز مزدوج من المقرنصات التى تدور حول نهاية القاعدة المربعة ـ لأول مرة فى تاريخ العمارة الإسلامية فى مصر ـ على هيئة شرفة بارزة ولو أن هذا العنصر كان زخرفيا بحتا (٤٧٤)

عمائر العصور السابقة على الفاطميين، ومادة الحجر التى نقشت بشكل رائع فى باب جامع الحاكم وواجهة الجامع الأقمر بما يثبت أن الحجارين فى العصر الفاطمى كانوا قد وصلوا فى نقش هذه المادة شأوا بعيدا من الجودة والإتقان، أما الحفر على الخشب فقد كان صناعة مصرية عرفت فى العمارة الإسلامية منذ القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى، وتشهد نماذجه فى جامعى عمرو بن العاص وابن طولون.. وكانت هذه النماذج عبارة عن قطع صغيرة ذات أسلوب جديد بدأ يتطور منذ القرن (٢ هـ/ ٨م) متأثرا بالفن البيرنطى من جهة والفن الساسانى من جهة أخرى، إلا أن هذا الفن أخذ فى العمارة الفاطمية طابعا جديدا وأسلوبا مبتكرا بلغ ذروته فى هذه العمارة، وأخذ شطف أطراف الحفر الذى كان تقليدا عباسيا فى القرن (٣ هـ/ ٩م) يقل تدريجيا حتى اختفى تماما وظهرت العناصر الزخرفية أقرب إلى الواقعية، وأخذت الأرضية بين عناصر الحفر تزداد عمقا نرى أمثلته فى الأوتار الخشبية فى جامعى الحاكم والصالح طلائع التى تزدان بزخارف محفورة من الخطوط المنحنية المورقة التى تشبه الزخارف الطولونية (٤٧٥).

أما الجص الذى تجلت مهارة نقاشيه فى جامع ابن طولون فقد واصل مراحل تطوره فى العمارة الفاطمية التى لا يكاد يخلو منه أثر من آثارها، وكانت الزخارف الجصية الطولونية تحفر على الجص مباشرة فى تصميم مسطح تظهر الأشكال فيه على مستوى واحد، وظل هذا الأسلوب متبعا فى العصر الفاطمى غير أن الأرضية فيه صارت واضحة المعالم فوضحت معها تفاصيل الزخرفة، وكان التصميم المسطح يختفى ويحل محله التصميم المجسم، وامتدت الزخارف الجصية على مساحات أكبر بعد أن كانت مقصورة على أفاريز وشرائط كما حدث فى الجامع الأزهر وفى محاريب مسجد الجيوشى ومشهد إخوة يوسف(٤٧٦).

وانحصرت ثانيتها فى أشكال التوريق التى ظل الفنانون فى هذا العصر يشحذون خيالهم الهندسى فيها حتى تنوعت أشكالها تنوعا رائعا فى المشبكات الجصية لنوافذ جامعى الأزهر والحاكم، وفى الصرر الموجود بالمئذنة الشمالية لجامع الحاكم، وفيما بين العقود فى مسجد الصالح طلائع، وقد تميزت الزخارف الهندسية المجردة فى العمارة والفنون الفاطمية بظاهرتين هامتين ظهرت أولاهما فى الجمع بين الزوايا والأقواس، وظهرت ثانيتها فى وضوح المضلعات النجمية عند تداخل الدوائر أو الخطوط المقوسة مع

زوايا الخطوط المستقيمة[٤٧٧]، وقد اتبع أسلوب التوريق الفاطمى المبكر طريقة الزخارف الطولونية المنقوشة على الجص كما حدث فى محراب قديم بمتحف الفن الإسلامى تظهر فيه ثلاثة أشكال زخرفية جديدة لم يكن لها وجود فى الفن الطولونى تتمثل فى الغصن المزدوج والورقة الثلاثية وورقة العنب المصمطة التى تنبت من فرعين، وقد انتشرت هذه العناصر الثلاثة بعد ذلك فى كل زخارف العصر الفاطمى، وتظهر الزخرفة فى المحراب المشار إليه ذات أرضية غائرة وعناصر بارزة وتتميز بالضوء والظل[٤٧٨].

وتتسم زخارف التوريق الفاطمية بثلاث سمات رئيسية تتمثلز أولاها فى أن العروق والأغصان كانت قد بدأت تأخذ أهميتها بوضوح فى التشكيلات الزخرفية، وتتمثل ثانيتها فى أن الأوراق النباتية أخذت تتحول إلى أشكال سعفية طالت رؤوسها حتى صارت مدببة، وتتمثل ثالثتها فى أن العروق والأغصان المشار إليها أخذت تزدوج فى مواضع وتنقسم فى مواضع أخرى،[٤٧٩]، وإجتمعت فى هذه الزخارف النباتية الفاطمية أشكال الأوراق الثنائية والثلاثية وأواق العنب وسعف النخيل وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار والبراعم المتحدة مع الفروع والأغصان المنفردة أو المزدوجة أو متفرعة منها فى حركة متصلة، وقد نظمت مجموعات التوريق الزخرفية النباتية فيها كأرضية للزخارف الكتابية الكوفية، ونجد خير الأمثلة الدالة على ذلك فى جامع الحاكم الذى تمثل زخارفه أكثر التشكيلات الفاطمية رقة وإبداعا[٤٨٠] شكل (١١٥).

ولم تقتصر الزخارف الفاطمية على عناصر التوريق المشار إليها بل تعدتها إلى مرحلة جديدة متطورة انتهت فى الجامع الأزهر إلى ابتكار أسلوب زخرفى رائع كان أصلا للتوشيح العربى الذى عرف بالأرابيسك، وهو اصطلاح فنى تقصد به مجموعة مكررة من العناصر النباتية تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر يتشابكان تشابكا هندسيا متماثلا أو منتظما تتباين الحركة فيهما تباينا توقيعيا، وتكون النقوش فيه ذات طابع مسطح من مستويين أحدهما بارز ترسم عليه الزخرفة الرئيسية، والاخر غائر يمثل أرضية لهذه الزخرفة، ومعنى ذلك أن الفنان الفاطمى كان قد راعى الا تكتسب زخارفه وحدتها من الرسم فقط بل من اختلاف النسب والمستويات أيضاً[٤٨١]، وقد امتازت زخارف التوشيح العربى بالجمع بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية من خلال تقسيم السطح المراد زخرفته بهذه الزخارف إلى مناطق رأسية وأفقية ذات مربعات ومستطيلات، ثم يحدد

جامع الحاكم وواجهة الجامع الأقمر بما يثبت أن الحجارين فى العصر الفاطمى كانوا قد وصلوا فى نقش هذه المادة شأوا بعيدا من الجودة والإتقان، أما الحفر على الخشب فقدكان صناعة مصرية عرفت فى العمارة الإسلامية منذ القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى، وتشهد بعض نماذجه فى جامعى عمرو بن العاص وابن طولون.، وكانت هذه النماذج عبارة عن قطع صغيرة ذات أسلوب جديد بدأ يتطور منذ القرن (٢هـ/ ٨م) متأثرا بالفن البيزنطى من جهة والفن الساسانى من جهة أخرى، إلا أن هذا الفن أخذ فى العمارة الفاطمية طابعا جديدا وأسلوبا مبتكرا بلغ ذروته فى هذه العمارة، وأخذ شطف أطراف الحفر الذى كان تقليدا عباسيا فى القرن (٣هـ/ ٩م) يقل تدريجيًا حتى اختفى تماما وظهرت العناصر الزخرفية أقرب إلى الواقعية، وأخذت الأرضية بين عناصر الحفر تزداد عمقا نرى أمثلته فى الأوتار الخشبية فى جامعى الحاكم والصالح طلائع التى تزدان بزخارف محفورة من الخطوط المنحنية المورقة التى تشبه الزخارف الطولونية [٤٧٥].

أما الجص الذى تجلت مهارة نقاشيه فى جامع ابن طولون فقد واصل مراحل تطوره فى العمارة الفاطمية التى لايكاد يخلو منه أثر من آثارها، وكانت الزخارف الجصية الطولونية تحفر على الجص مباشرة فى تصميم مسطح تظهر الأشكال فيه على مستوى واحد،وظل هذا الأسلوب متبعا فى العصر الفاطمى غير أن الأرضية فيه صارت واضحة المعالم فوضحت معها تفاصيل الزخرفة، وكا ن التصميم المسطح يختفى ويحل محله التصميم المجسم، وامتدت الزخارف الجصية على مساحات أكبر بعد أن كانت مقصورة على أفاريز وشرائط كما حدث فى الجامع الأزهر وفى محاريب مسجد الجيوشى ومشهد إخوة يوسف[٤٧٦].

وانحصرت ثانيتها فى أشكال التوريق التى ظل الفنانون فى هذا العصر يشحذون خيالهم الهندسى فيها حتى تنوعت أشكالها تنوعا رائعا فى المشبكات الجصية لنوافذ جامعى الأزهر والحاكم، وفى الصرر الموجودة بالمئذنة الشمالية لجامع الحاكم، وفيما بين العقود فى مسجد الصالح طلائع، وقد تميزت الزخارف الهندسية المجردة فى العمارة والفنون الفاطمية بظاهرتين هامتين ظهرت أولاهما فى الجمع بين الزوايا والأقواس، وظهرت ثانيتهما فى وضوح المضلعات النجمية عند تداخل الدوائر أو الخطوط المقوسة مع زوايا الخطوط المستقيمة [٤٧٧]، وقد اتبع أسلوب التوريق الفاطمى المبكر طريقة الزخارف

الطولونية المنقوشة على الجص كما حدث فى محراب قديم بمتحف الفن الإسلامى تظهر فيه ثلاثة أشكال زخرفية جديدة لم يكن لها وجود فى الفن الطولونى تتمثل فى الغصن المزدوج والورقة الثلاثية وورقة العنب المصمطة التى تنبت من فرعين، وقد انتشرت هذه العناصر الثلاثة بعد ذلك فى كل زخارف العصر الفاطمى، وتظهر الزخرفة فى المحراب المشار إليه ذات أرضية غائرة وعناصر بارزة تتميز بالضوء والظل (٤٧٨).

وتتسم زخارف التوريق الفاطمية بثلاث سمات رئيسية تتمثل أولاها فى أن العروق والأغصان كانت قد بدأت تأخذ أهميتها بوضوح فى التشكيلات الزخرفية، وتتمثل ثانيتها فى أن الأوراق النباتية أخذت تتحول إلى أشكال سعفية طالت رؤوسها حتى صارت مدببة، وتتمثل ثالثتها فى أن العروق والأغصان المشار إليها أخذت تزدوج فى مواضع وتنقسم فى مواضع أخرى، (٤٧٩)، واجتمعت فى هذه الزخارف النباتية الفاطمية أشكال الأوراق الثنائية والثلاثية وأوراق العنب وسعف النخيل وأنواع مختلفة من الأزهار والثمار والبراعم المتحدة مع الفروع والأغصان المنفردة أو المزدوجة أو متفرعة منها فى حركة متصلة، وقد نظمت مجموعات التوريق الزخرفية النباتية فيها كأرضية للزخارف الكتابية الكوفية، ونجد خير الأمثلة الدالة على ذلك فى جامع الحاكم الذى تمثل زخارفه أكثر التشكيلات الفاطمية رقة وإبداعا (٤٨٠) (شكل ١١٥).

ولم تقتصر الزخارف الفاطمية على عناصر التوريق المشار إليها بل تعدتها إلى مرحلة جديدة متطورة انتهت فى الجامع الأزهر إلى ابتكار أسلوب زخرفى رائع كان أصلا للتوشيح العربى الذى عرف بالأرابيسك، وهو اصطلاح فنى تقصد به مجموعة مكررة من العناصر النباتية تملأ الفراغات وتتكون من عنصرين زخرفيين أو أكثر يتشابكان تشابكا هندسيا متماثلا أو منتظما تتباين الحركة فيهما تباينا توقيعيا، وتكون النقوش فيه ذات طابع مسطح من مستويين أحدهما بارز ترسم عليه الزخرفة الرئيسية، والآخر غائر يمثل أرضية لهذه الزخرفة، ومعنى ذلك أن الفنان الفاطمى كان قد راعى ألا تكتسب زخارفه وحدتها من الرسم فقط بل من اختلاف النسب والمستويات أيضاً (٤٨١)، وقد امتازت زخارف التوشيح العربى بالجمع بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية من خلال تقسيم السطح المراد زخرفته بهذه الزخارف إلى مناطق رأسية وأفقية ذات مربعات ومستطيلات، ثم يحدد الفنان نقطة تقاطع قطرى كل منهما ويجعل من هذه النقطة مركزا يرسم من حوله،

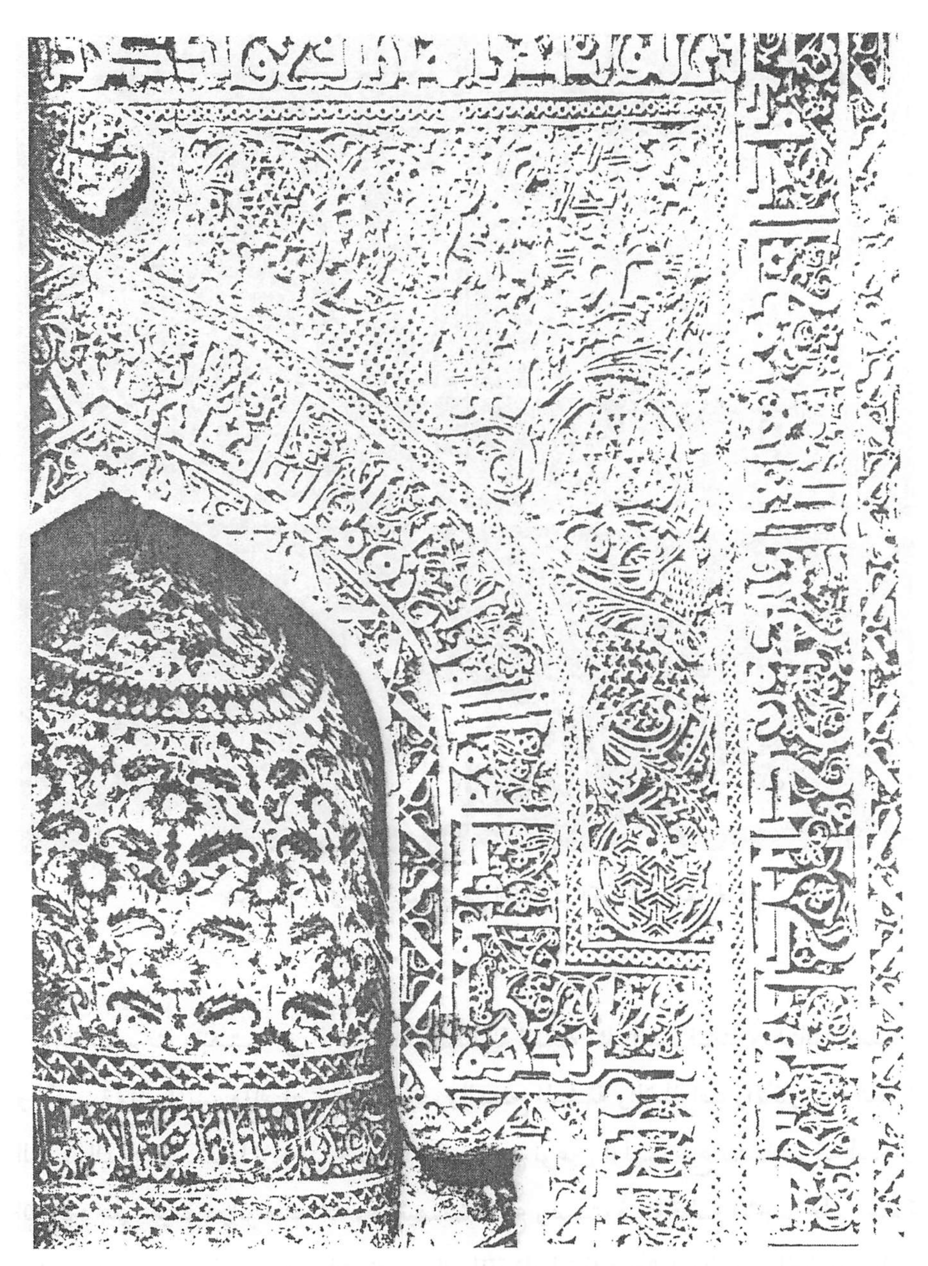
واستكملت زخارف التوشيح العربية مراحل تطورها فى أواخر العصر الفاطمى حتى صارت عبارة عن تشكيلات حلقية تلتف الأغصان فيها على شكل باقات، وتتفرع الأوراق منها بحيث تملأ الفراغات الداخلية والخارجية فى تلك الحلقات، ثم ابتكرت أشكال أخرى خضعت فيها الأغصانه للحدود الهندسية، وظهر فيها التكرار والتعانق والتماثل كما حدث فى جامع الحاكم الذى زاد فيه تأصيل الطابع المصرى للفن الفاطمى بعد أن كان الأزهر تعبيرا عن تآلف الخصائص العربية المغربية الوافدة مع الخصائص المصرية المحلية، ومن ثم فإنه يمكن القول أن أسلوب التوشيح العربى الفاطمى هو ابتكار إسلامى أصيل لأن أقدم أمثلته كانت قد وجدت فى العمارة الفاطمية بل لأن أساس هذا التوشيح هو الذى جعل الفنان العربى ينفرد فيه من بين رجال الفنون الأخرى بمسحة لا يكاد الناظر إليها يحدد بدايتها أو نهايتها، وقد كثر فى الزخرفة النباتية الفاطمية استخدام شعار الدولة الشيعى مستقيما ومنحنيا فى أن واحد من خلال دمجه فى عناصر هذه الزخرفة [٤٨٢].

وانحصرت ثالثتها فى الكتابة الكوفية المورقة والمزهرة، وكانت هذه الكتابة فى الجامع الطولونى عبارة عن سلسلة مبسطة اقتصرت على رسم الحروف نفسها واتزان مواضعها فى ثلاثة مراحل أساسية هى مرحلة الكوفى البسيط الذي يستمد زخرفته من تناسق حروفه وحدها، ومرحلة الكوفى المتطور الذى تنتهى أطرافه بفرطحة مدببة، ومرحلة الكوفى المورق الذى بدأت أطرافة تتشكل على هيئة وريقات نباتية وأنصافها، ثم أخذ الخط الكوفى فى العصر الفاطمى أشكالا جديدة من الخط المزهر الذى لقى رواجا كبيرا فى عمارة هذ ا العصرحتى أنه لم يخل منه مسجد من مساجده، ونجد أحسن أمثلتها فى جامع الحاكم الذى يتميز بخاصيتين رئيسيتين هما الورقة المجنحة المدببة ذات الخمس بتلات، والباقة الزهرية التى ترسم غصنا على هيئة حلقة تنبت وريقات من جانبيه وينتهى بورقة من ثلاث أو خمس بتلات تنتصب حتى جوف الحلقة وتملؤها حتى قيل أن فخر العمارة الفاطمية فى زخارفها وفخر الزخارف الفاطمية فى إفريزى مئذنتى جامع الحاكم [٤٨٣]، ثم ظهر نوع آخر من الكوفى المزهر فى أواخر القرن (٥ هـ / ١١م)، إمتاز بمستويين أحدهما للحروف الكبيرة البارزة والآخر للأرضية التى تمتلئ من تحتها بالزخارف النباتية كما حدث فى قبة البهو بالجامع الأزهر ومحراب مسجد الجيوشى (شكل ١١٦)، وقد استمر هذا النوع الذى جمع بين التوريق والتزهير والتوشيح حتى بداية العصر المملوكى [٤٨٤].

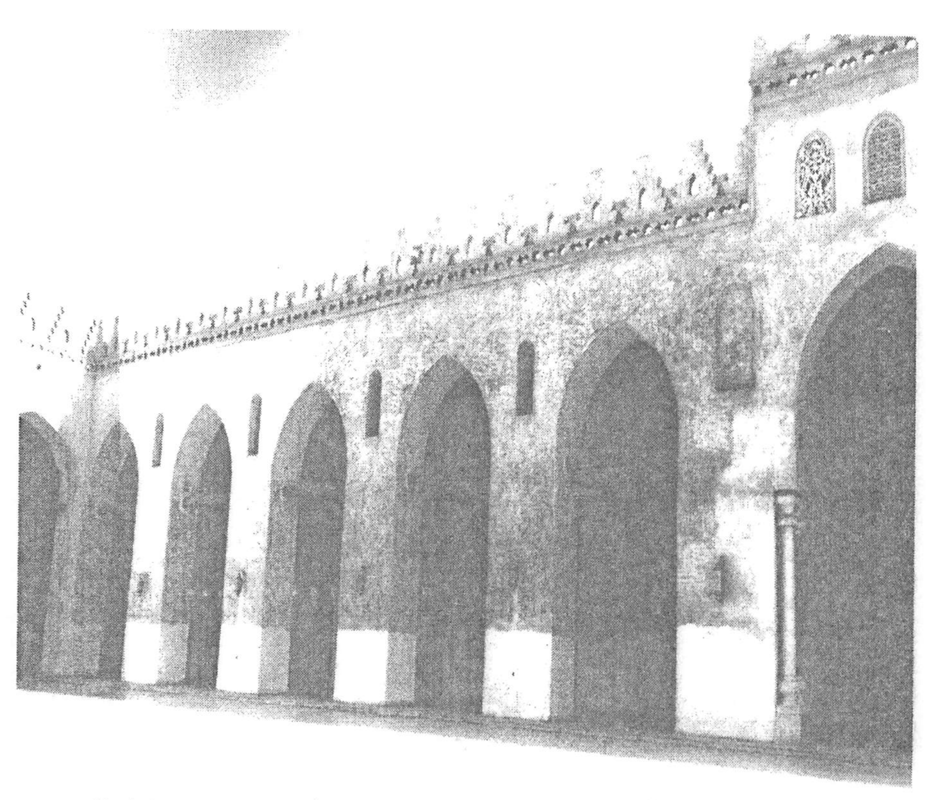


شكل١١٥ـ زخارف توريق فى الكتابات الكوفية بجامع الحاكم

وانحصرت رابعتها فى الأشكال المعمارية الفنية مثل الشرفات والحنايا والعقود والأعمدة والمحاريب والمقرنصات والقباب والصنج المعشقة والإطارات والأفاريز، وتتكون الشرفة الفاطمية ـ فيما نراه فى جامع الحاكم ـ من نوعين أولهما نوع تتشابك فيه أشكال العقود على هيئة دوائر متماثلة، وثانيهما نوع رصت فيه قطع الآجر على هيئة مدرج هرمى من خمس درجات تتوسطه طاقة نافذة ذات عقد منفرج، بالإضافة إلى نوع ثالث نقشت فيه سيقان وأوراق نباتية فى أشكال هندسية متشابكة [٤٨٥] (شكل ١١٧).



شكل١١٦ـ كتابات كوفية مزهرة فى محراب مسجد الجيوشى يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٤٧٨هـ/ ١٠٨٥م)



شكل١١٧ـ شرفات ذات أشكال ورقية وهرمية مسننة فى جامع الحاكم يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى فيما بين سنتى (٣٨٠ ـ ٤٠٣هـ/ ٩٩٠ ـ ١٠١٣م)

وظهرت الحنايا ذات الطاقات المتراجعة فى بوابة جامع الحاكم، وفى واجهة جامعى الأقمر والصالح طلائع، وهى حنايا يظهر قاع بعضها مسطحا وقاع بعضها الآخر غائرا مقوسا أحتلته أنواع أخرى من الزخارف، أما أشكال العقود فى العمارة الفاطمية فكانت تنحصر فى العقد المقوس الذى نشاهده فى نهاية إيوان القبلة بالجامع الأزهر، والعقد المنفرج الذى نشاهده فى الطاقات أو الحنايا الموجودة على واجهات الصحن بالجامع الأزهر، والعقد المقصوص المتتابع الذى نشاهده فى الجامع الأقمر والعقد الثلاثى الذى نراه فى مشهد السيدة رقية (٤٨٦).

الفصل الثانى

فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصرين الأيوبى والمملوكى (٥٦٧-٩٢٣هـ/ ١١٧١-١٥١٧م)

فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصرين الأيوبى والمملوكى

(٥٦٧ - ٩٢٣هـ/ ١١٧١ - ١٥١٧م)

١ - فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصر الأيوبى (٥٦٧ - ٦٤٨هـ / ١١٧١ - ١٢٥٠م)

رغم أن العمر الزمنى للعصر الأيوبى لم يستمر غير واحد وثمانين عاما، وهو عمر غير طويل بالنسبة لغيره من أعمار العصور الإسلامية الأخرى، ورغم أن الاهتمامات الأساسية لهذا العصر كانت تنحصر فى الجهاد الإسلامى ضد الصليبيين فى بيت المقدس، وهو الأمر الذى استنزف معظم طاقاته وإمكانياته، ورغم انحسار الأعمال المعمارية والفنية التى عملت فيه مقارنة بما عمل منها فى العصور الإسلامية السابقة له واللاحقة عليه فإنه لم يكن عصر اضمحلال معمارى أو فنى على الإطلاق ، بل إن التطور المعمارى والفنى كان قد سار فيه - كما أورى صاحب كتاب العصر الأيوبى - سيرته الطبيعية نحو الإرتقاء والإزدهار، وهذا ما تؤكده لنا الآثار القليلة الباقية منه، ولاسيما فى .مجالات استمرار شيوع استخدام الحجر والآجر ونحت الزخارف المختلفة عليهما، وزيادة العناية بالواجهات، واضطراد التقدم فى بناء المآذن وزخرفتها وتطور الصنج المعشقة والشرفات، وازدهار الزخرفة النباتية والهندسية فى المنحوتات الجصية، وظهور أساليب جديدة لتغشية المحاريب بالرخام والفسيفساء، وبداية انتشار الكتابة النسخية بدلا من الكتابة الكوفية، وفيما يلى عرض موجز لكل مجال من هذه المجالات.

١/١ - المنحوتات الحجرية والآجرية:

إزدهرت فنون النحت على الحجر والجص خلال العصر الأيوبى رغم استمرار الأساليب الفاطمية فيهما فى بداية هذا العصر، يؤيد ذلك استمرارت ما بدأه الفاطميون من شيوع استخدام الأحجار فى الأبنية والعناية برصها وصقلها وتنظيمها وزخرفتها كما حدث فى أبنية القلعة وضريح الإمام الشافعى ومشهد الثعالبة والجزءالأسفل من مئذنتى

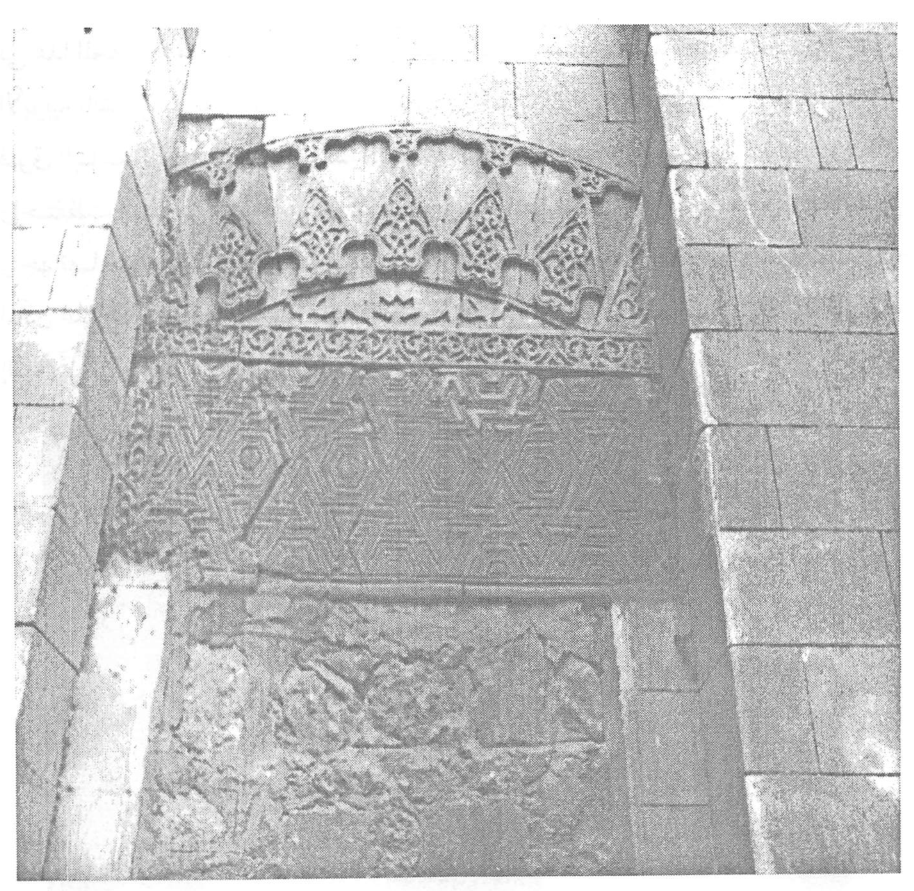
المشهد الحسينى وزاوية الهنود وضريح الصالح نجم الدين أيوب ومدرسته، ورغم شيوع استخدام الأحجار فى أبنية العصر الأيوبى فقد ظل الآجر مستخدما فى بعض أبنيته الأخرى ومنها ضريح الخلفاء العباسيين وقبة شجرة الدر، وقبوتى الثعالبة والكاملية، ،والطوابق العلوية للمآذن ونحوها مما نجد فيه اختلافا واضحا فى أساليب الزخرفية الأيوبية المنحوتة عن غير ها من العصور السابقة نتيجة اختلاف المواد المستخدمة فيها (٤٨٧).

فنجد فى الباب الحجرى الكائن بواجهة تربة أبى منصور إسماعيل كتابة نسخية على أرضية نباتية وإفريزا محلى بزخارف هندسية متشابكة تتبادل مع زخارف نباتية محفورة فى الحجر حفرا جميلا يذكرنا بالمنحوتات الأيوبية المعاصرة على الخشب(٤٨٨)، بينما نجد أحسن أمثلة الحفر على الجص فى القسم الأسفل من المئذنة الأيوبية فوق الباب الأخضر بالمشهد الحسينى ، وفيها زخارف جصية أيوبية قريبة فى بعض عناصرها من الزخارف المغربية خلال القرنين (٤ ـ ٥ هـ/ ١٠ ـ ١١م) (٤٨٩).

ونرى فى قبوتى الثعالبة والكاملية طريقة جديدة فى بناء الآجر تمثلت فى دمج عقود آجرية منبطحة فى الجدران لكى تساعد على توزيع ثقل القبوة عليه وتحمل دفعها، ثم تبدأ القبوة بصفوف أخرى رأسية يستمر انحناؤها المقوس على الجدارين الجانبيين حتى تتلاقى هذه الصفوف عند قمتها ، وكان من الطبيعى فى مثل هذه الحالات أن تغطى المسطحات الآجرية بطبقة جصية ناعمة كانت تنقش غالبا بمختلف العناصر الزخرفية الإسلامية المعروفة(٤٩٠).

٢/١ - زيادة العناية بالواجهات:

كان من نتيجة انتشار استخدام الأحجار فى الأبنية الأيوبية أن زادت العناية بالواجهات استمرارا لما كان الفاطميون قد بدأوه فى هذا الصدد، واتخذت واجهات العمائر الأيوبية مظهرا فائقا من العظمة والجمال، يدل على ذلك واجهة المدرسة الصالحية التى اشتلمت على دخلات رأسية ذات عقود منفرجة أسدلت عليها كالستائر فى مظهر أكثر ثباتا وإبداعا من مثيلاتها الفاطمية فى جامعى الأقمر والصالح طلائع، ولا شك أن هذه الواجهة الأيوبية كانت عند بنائها أكثر واجهات أبنية القاهرة الإسلامية طولا وارتفاعا، وأشدها رسوخا وثباتا، وأبدعها تقسيما وتنسيقا. (شكل ١١٨).



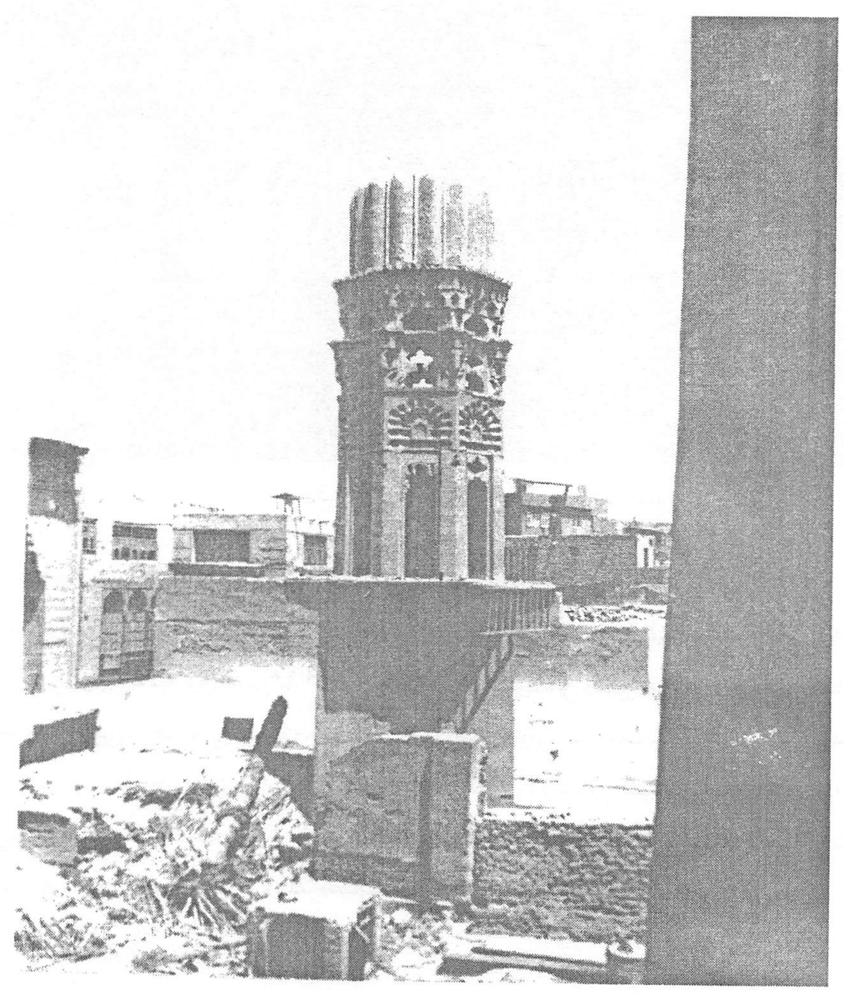
شكل١١٨ـ زخارف حجرية أيوبية فى قبة الصالح نجم الدين

و تتابعت مراحل التطور البنائى والزخرفى التى رأيناها فـى منشآت العصر الفاطمى فى أبنية هذا العصر، ونجد ذلك مثلا فى بوابة المدرسة التى بين أيدينا، فبالرغم مما تحتفظ به هذه البوابة من أوجه شبه وثيقة ببوابة الجامع الأقمـر فإنها تشتمل على حنية علـوية كبيرة ذات عقـد منفرج تزينه خـمس حطات مقـرنصة مـتراجعـة على هيئـة محـارة تتفرع قـنواتها أو أضلاعهـا من اللوحة المستطيلة التى تشتـمل على النص الإنشائى للمدرسة مـثلها فى ذلك مـثل الطاقة الـدائرية المشعـة التى تعلو مـدخل الجـامع الأقـمـر، كـما تشـتـمل على الحنايا المستطيلة ذات العقود المحاربة والمقرنصات الزخرفية وأشكال المحاريب المصغرة (٤٩١).

٣/١ - تطور المآذن وزخارفها:

رغم ما نشاهده فى بقايا مآذن العصر الأيوبـى من استمرار التطور الذى بدأه الفاطميون

فى هذا المجال ولاسيما فى مئذنتى الجيوشى وأبى الغضنفر، فقد احتفظت قواعد المآذن الأيوبية بالشكل المربع والحجم المكعب، ونرى ذلك مثلا فى مئذنة المشهد الحسينى القائمة فوق الباب الأخضر ، وفى مئذنتى المدرسة الصالحية وزاوية الهنود (شكل١١٩)، واحتفظت الطوابق العلوية لهذه المآذن الأيوبية بالطابع الثمانى المضلع، وامتدت على واجهاتها حنايا تشبه المحاريب تحيط بها أفاريز مسننة وتتوجها مقرنصات، وارتقت هذه المآذن على الأبواب فأضفت عليها أهمية خاصة، وأبرزت الطابع الدينى للأبنية الموصلة إليها(٤٩٢).



شكل١١٩ـ مئذنة شبه أيوبية على هيئة المبخرة فى زاوية الهنود

٤/١ - تطور الصنج المعشقة والشرفات:

اتخذت الصنج المعشقة فى الأعتاب الأفقية والعقود المنبطحة بالأبنية الأيوبية أهمية بالغة ، تمثلت فى أن بعضها ظل محتفظا بشكله التقليدى الذى كان عليه فى العصر الفاطمى والذى يتكون من أنصاف دوائر متقابلة أو متعارضة مرتبطة بخطوط قصيرة مستقيمة، وأن بعضها الآخر كان قد تطور فى أشكال جديدة ظهرت فى التقسيمات المزهرة التى عملت على هيئة زهرة الزنبق وعشقت بالتعارض فيها زهرة قائمة منتصبة مع زهرة مقلوبة متدلية، كما وجدنا فى المدرسة الصالحية صنجا معشقة تشبه القنانى المرصوصة ، وصنجا أخرى على شكل هندسى مضلع، وكثيرا ما حليت هذه الصنج ولاسيما المفتاحية منها بدائرة تتوسطها زهرة سداسية أو ثمانية الفصوص (شكل ١٢٠) أما فيما يتعلق بالشرفات فقد شهدت المدرسة التى بين أيدينا وغيرها من أبنية هذا العنصر نماذج رائعة من هذه الشرفات تشبه زخارفها - إلى حد كبير - ما وجد فى زخارف الصنج المعشقة بالتعارض والصنج المعشقة بطريقة القنانى المرصوصة المشار إليهما (٤٩٣).

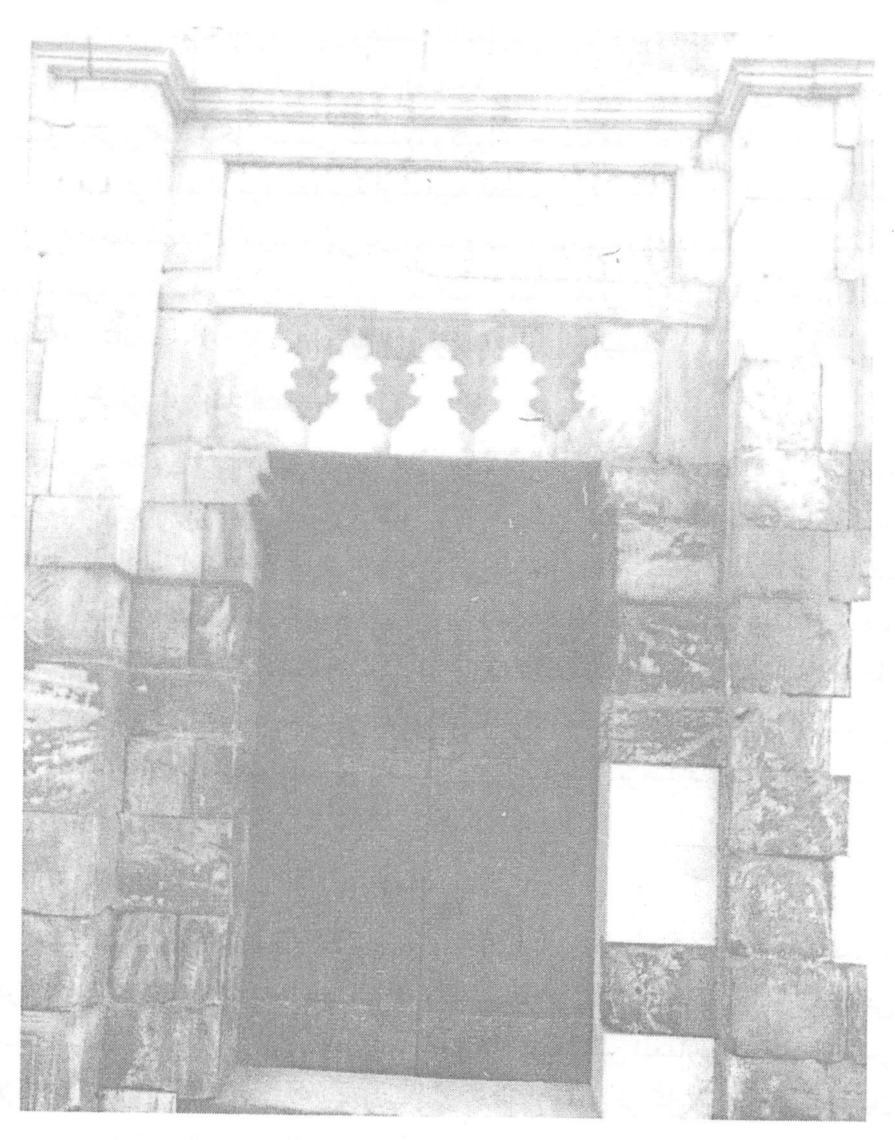
٥/١ - تطور الزخرفة الجصية:

سار النحاتون فى العصر الأيوبى على درب تطوير العناصر المعمارية والزخرفية الفاطمية، وتتمثل الزخرفة المعمارية الأيوبية فى مجالين رئيسيين تميز أحدهما باستمرار العديد من الأشكال الزخرفية التى وجدت فى العمارة الفاطمية ولاسيما الزخارف المحفورة على الجص، وتميز ثانيهما بمظهر أيوبى جديد كان أكثر رقة وأشد تعقيدا وخاصة فى أشكال التوريق العربى كما حدث فى الزخارف الجصية بقبة الخلفاء العباسيين (شكل ١٢١) وفى تابوتى المشهد الحسينى والإمام الشافعى، ويمكن ملاحظة التطور الكبير فى أسلوب التوريق الأيوبى من مقارنة زخارف هذين التابوتين بزخارف محرابى مسجد السيدة نفيسة ومشهد السيدة رقية (٤٩٤).

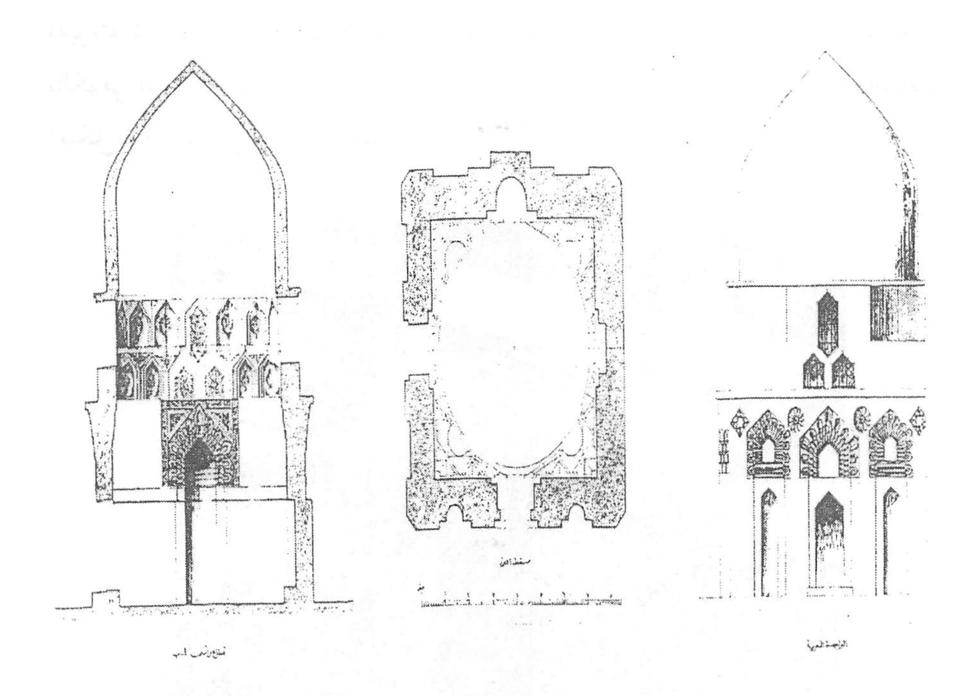
٦/١ - كسوة المحاريب بالرخام والفسيفساء:

استحدث البناءون فى العصر الأيوبى - إلى جانب ما ورثوه من فنون العمارة الفاطمية - طرقا زخرفية جديدة استخدموا فيها الرخام والفسيفساء فى كسوة المحاريب كما حدث فى ضريح الصالح نجم الدين أيوب الذى يعد أقدم مثال لهذا الفن المعمارى فى عمارة مصر الإسلامية (شكل ١٢٢) ، وتلاه محراب شجرة الدر، ونرى فى كل من هذين المحرابين ثروة هائلة من فنون العمارة الأيوبية المبتكرة مما لم يكن له وجود من قبل،إضافة إلى ما

وجد فى بعضها من قمريات وشمسيات ذات جص معشق بالزجاج الملون نرى أحسن أمثلتها فى قبة الصالح نجم الدين ، وما وجد فى بعضها الآخر من زخارف ذات طراز مغربى أندلسى نشاهد أمثلتها فى مئذنة المشهد الحسينى وفى ضريح الإمام الشافعى والمدرسة الكاملية (٤٩٥).



شكل ١٢٠ـ صنج معشقة أيوبية فى قبة الصالح نجم الدين

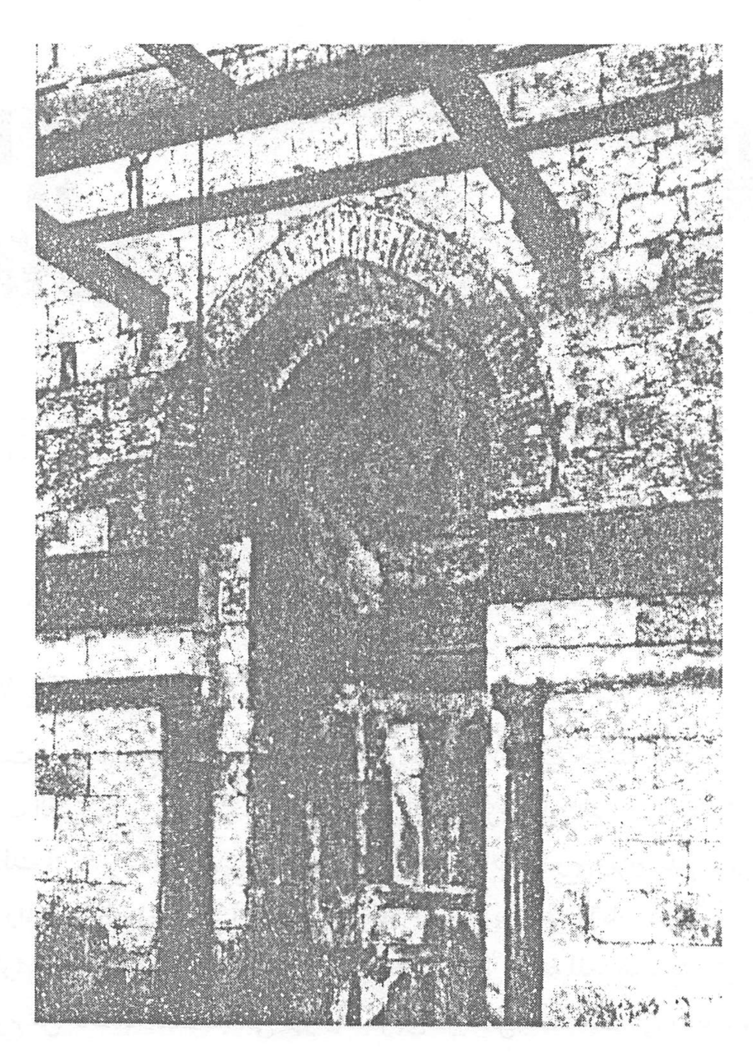


شكل ١٢١ـ زخارف جصية أيوبية فى قبة الخلفاء العباسيين

٧/١ - الكتابات النسخية

كـانت بداية شيـوع الكتـابات النسـخية فى الفـنون الأيوبية الـثابتـة والمنقـولة بدلا من الكتـابات الكوفيـة هى واحـدة من أهم ظواهر التطور الزخـرفى التى أحـدثها الأيوبيـون ، ونرى ذلك فى اللوحـة التأسـيسـية لقلعـة الجبل أعلى باب المدرج ونراه علـى بابى مشـهد الثعالبة والمدرسة الصالحية، وكان ظهـور الكتابة النسخية فى هذه الآثار بمثابة أول ظهور لها فى عمارة مصر الإسلامية كمظهر من مظاهر مناهضة أهل السنة للمذهب الشيعى، وقد بدأ هذا النوع من الكتـابة النسـخية فى أوراق البـردى ثم انتقل بعـد ذلك إلى الآثار، ولكنه لم يستطع انتزاع مظهر الإبداع الزخرفى للكتابة الكوفـية، ولذلك ظل الخط الكوفى مستخدما

على آثار الأيوبيين إلى جانب الخط النسخى ولاسيما فى كتابة الآيات القرآنية، وحدثت عليه بعض أعمال التطوير التى تمثلت فى اختفاء عناصر التوريق من أطراف حروفه التى أخذت بدورها تتداخل بعضها فى بعض حتى تعقدت وصار من الصعب قراءتها، ثم تغيرت أشكال هذه الحروف وتقوس بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة فيما عرف بالكوفى المتداخل الذى نشاهد أحسن أمثلته فى تابوتى المشهد الحسينى والإمام الشافعى (شكل ١٢٣)، وفى نوافذ المدرسة الكاملية (٤٩٦).



شكل١٢٢ـ محراب أيوبى مجوف فى قبة الصالح نجم الدين



شكل١٢٣ـ كتابات كوفية أيوبية فى تابوت المشهد الحسينى

٢- فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصر المملوكى (٦٤٨ - ٩٢٣هـ / ١٢٥٠ - ١٥١٧م)

استولى المماليك على مقاليد الحكم فى مصر من سنة (٦٤٨ هـ / ١٢٥٠م) إلى سنة (٩٢٣ هـ / ١٥١٧م)، واستطاعوا خلال هذا الزمن الطويل أن يكتبوا فى التاريخ المصرى الإسلامي صفحات رائعة من العظمة والمجد، وأن يؤسسوا دولة مصرية قوية خطبت الدول الأوروبية ودها، ظهر فيها سلاطين أقوياء مثل الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون والظاهر برقوق والأشرف برسباى والأشرف قايتباى وغيرهم، وأقدم هؤلاء المماليك ببعد نظر سياسى على إيواء الخليفة العباسى الذى فر من وجه التتار بعد قضائهم على الخلافة العباسية فى بغداد، فجاء به الظاهر بيبرس إلى مصر وبايعه بالخلافة واستمد سلطان الملك منه كنائب عنه، وبذلك نجح بيبرس فيما لم ينجح فيه ابن طولون من قبله بأربعمائة سنة، وجعل مصر مركزاً للخلافة الإسلامية وعزز زعامتها للعالمين العربي والإسلامى (٤٩٧).

وبذلك ورث المماليك الكثير من مسؤليات الدولة الأيوبية السياسية والحضارية، ومنها التقاليد المعمارية التى سارت سيرها الطبيعى فى سلسلة حلقات التطور التى بدأت منذ العصر الفاطمى، ولم يحدث في هذه الحلقات الإنقطاع الذى حدث فى فارس والعراق(٤٩٨)، فتوطدت بذلك قواعد العمارة المصرية الإسلامية.ورقت نماذجها، وظهر تحسن كبير فى قبابها ومآذنها، وتهذبت صناعة النجارة، وظهرت صناعات جديدة هى

الجص المعشق بالزجاج الملون وتغشية الخشب برقائق النحاس، كما ظهرت بواكير الكساء بالقاشانى فى قمم المآذن ورقاب القباب، واستحدث المنبر الرخامى بجوار المنبر الخشبى فازدهرت صناعة الرخام والصدف وشتى أنواع التطعيم(٤٩٩).

ثم سار التطور المعمارى خلال العصر المملوكى البرجى حتى وصل غايته الكمالية، وتغلب تصميم المدرسة ذات الإيوانات الأربعة على المسجد، وازدادت المآذن رشاقة وجمالا، وحفلت القباب بزخارف خارجية هندسية ونباتية رائعة، وغلب الحجر على بنائها حتى عرفت القاهرة خلال هذا العصر بأنها مدينة القباب والمآذن، واضطرد التقدم فى صناعة النجارة وأدخل على تطعيمها نوع جديد هو الزرنشان، ووصلت الوزرات والأرضيات الرخامية أوج نضجها، وارتقت السقوف الخشبية وتطورت المقرنصات وصغر حجم المدرسة دون أن تفقد من عناصرها المختلفة شيئاً، وغطيت صحونها بسقوف جميلة، وانتشرت المحاريب الحجرية وطعمت بالرخام (٥٠٠).

والذى لا شك فيه أن احتكار المماليك لطرق التجارة العالمية كان قد زاد من ثروتهم إلى حد كبير فتمكن السلاطين والأمراء وعلية القوم من العيش فى قصور تملؤها روائع النقش، كما تمكنوا من بناء العديد من العمائر الدينية والمدنية التى لازالت باقية فى مدينة القاهرة وغيرها من المدن المصرية حتى اليوم، وتنقسم فنون هذه العمارة المملوكية إلى ثلاثة أقسام رئيسية يتمثل أولها فى العناصر الخارجية، ويتمثل ثانيها فى العناصر الداخلية، ويتمثل ثالثها فى العناصر الزخرفية، وفيما يلى عرض موجز لكل قسم من هذه الأقسام:

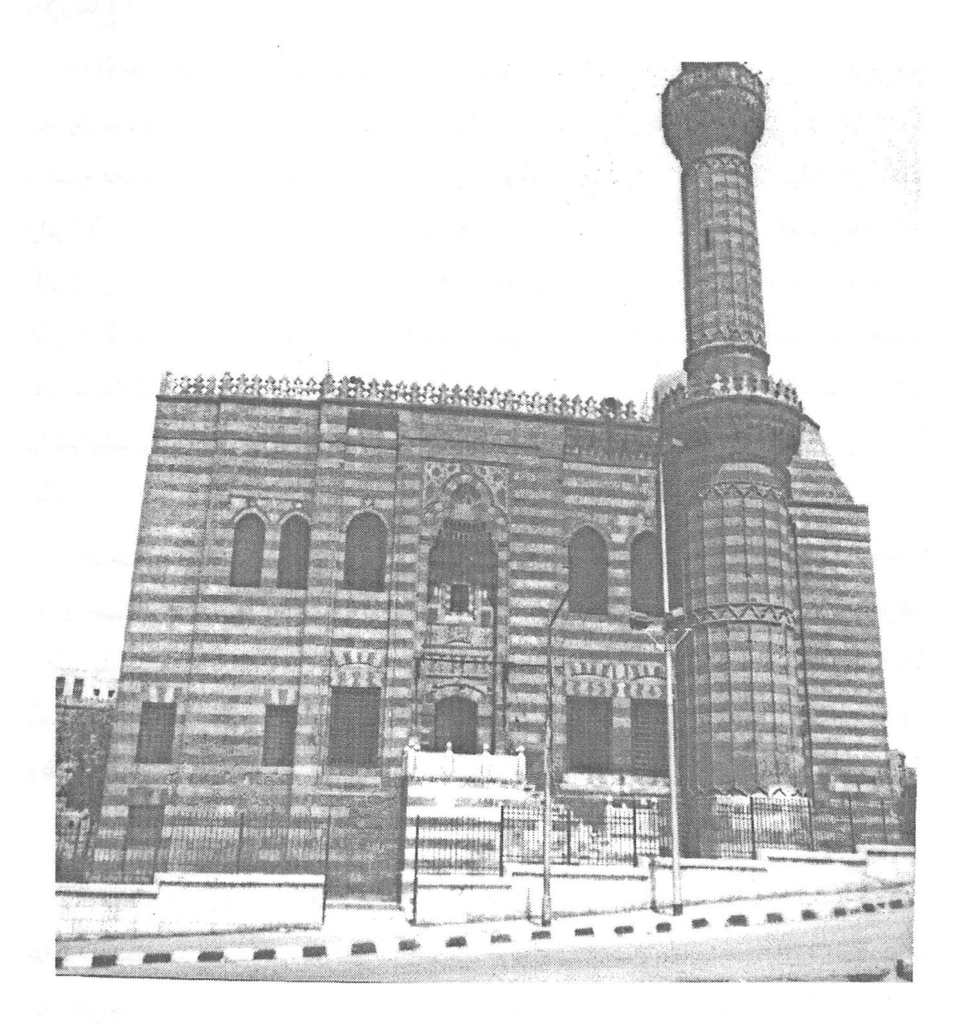
١/٢ - العناصر الخارجية:

تشتمل العناصر الخارجية لفنون العمارة المملوكية على الواجهات والمداخل والمآذن والقباب ومواد البناء والزخرفة ، وفيما يلى عرض موجز لكل عنصر من هذه العناصر :

١/٢ - ١ - الواجهات:

تميزت الواجهات الخارجية للعمائر المملوكية فى مصر بشقيها البحرى والبرجى بازدياد العناية بهذه الواجهات من خلال تتابع سلسلة من المداميك الأفقية المبنية من أحجار سوداء وبيضاء فيما عرف بنظام الأبلق، أو أحجار صفراء وحمراء فيما عرف بنظام المشهر الذى شاع استخدامه فى واجهات عمائر هذا العصر (شكل ١٢٤)، أو من خلال مربعات شطرنجية ملونة باللونين الأبيض والأحمر كما حدث فى قبة قلاوون (٦٨٤ - ٦٨٥هـ / ١٢٨٤ - ١٢٨٥م) (٥٠١)، ويغلب على الظن أن هذا التطور الذى حدث على واجهات العمائر المملوكية فى مصر يرجع إلى ما كان شائعا فى العمارة البيزنطية التى استخدمت

بين المداميك الحجرية بعض مداميك الطوب الأحمر بنظام محدد ومتكرر، وقد أشار البعض إلى دخول هذا التأثير البنائى البيزنطى إلى مصر من العمارة السورية نظرا لأنه كان قد استخدم فى تزيين واجهات العمائر فى حلب منذ أوائل العصر الأيوبى رغم أنه كان موجودا أصلا فى حصن بابيلون وفى بعض الكنائس القبطية بمصر القديمة، وقد ظهرت أول أمثلة هذا النظام فى واجهة قنطرة الظاهر بيبرس (٦٦٥هـ/ ١٢٦٦م)، ثم شاع استعماله بعد ذلك فى صنج العقود وفى الواجهات الداخلية المطلة على الصحون (٥٠٢).



شكل١٢٤ـ واجهة حجرية مشهرة فى مسجد المحمودية بميدان القلعة

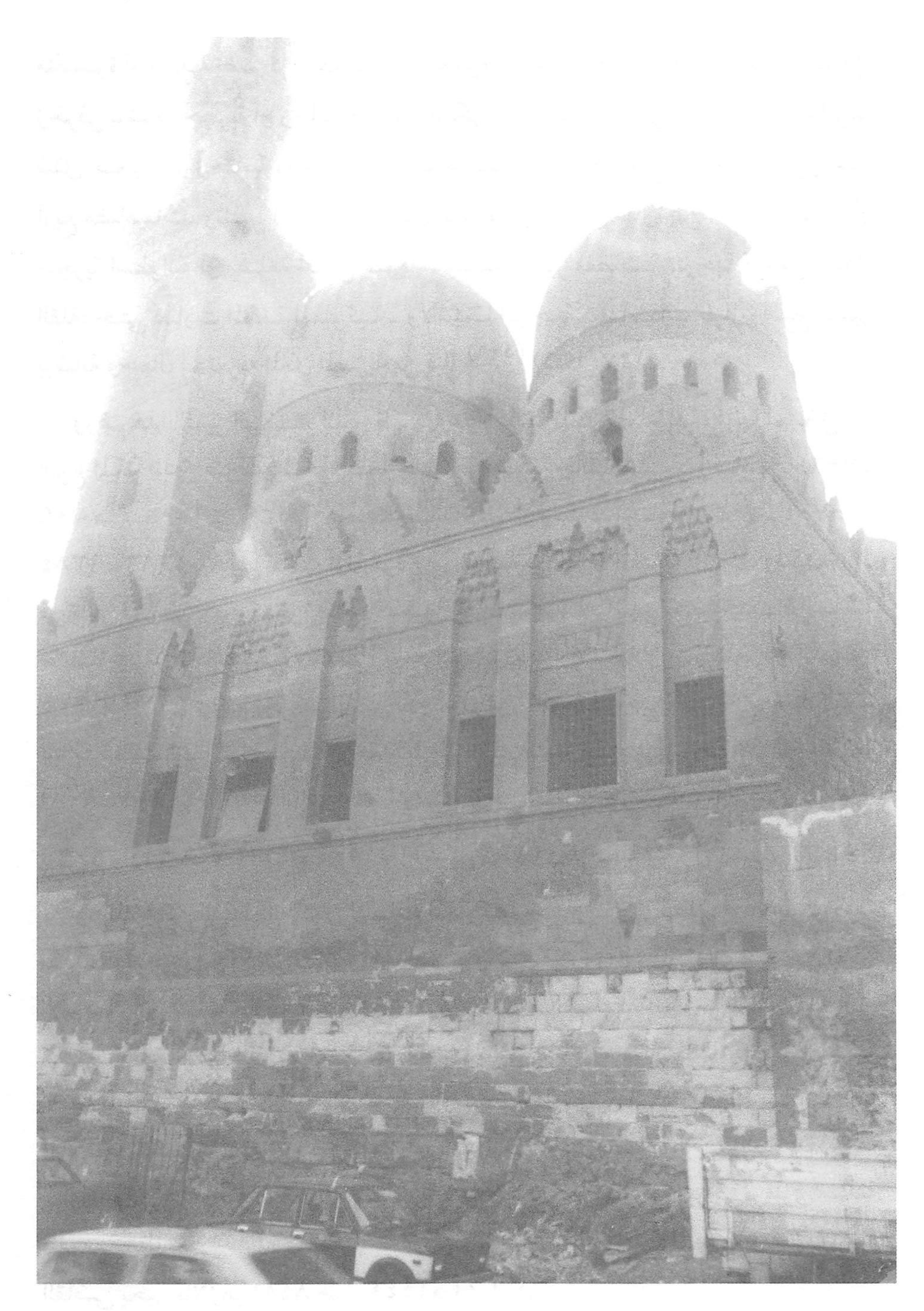
كمـا تميزت هذه الواجـهات بكثـرة الدخلات الرأسيـة المستطيلة ذات الصـدور العلوية المقرنـصة التى تشـتمل كل منهـا على شبـاك سفلى أو أكـثر يغشيـة حجاب خـارجى من المصبعات المعدنية يعلوه عتب مستقم من صنجات حجرية أو رخامية مزررة تزريرا نباتيا أو هندسيا، يليه نفيس منقوش بزخارف نباتية أو هندسـية فوقه عقد عاتق من صنجات مزررة أيضاً (شكل ٢٥)، وقد لعـبت هذه الدخلات دورا هاما فى إحداث كـثير من النور والظل الذى ساعد على تنوع السـطوح الخارجية الكبيـرة فى عمائر هذا العصر وأعطاها إحـساسا بالإرتفاع (٥٠٣).

أما الأجزاءالعلـوية لهذه الدخلات فقد اشـتمل كل منها على قندليـة بسيطة تتكون من فتحتين سفليتين معقودتين تعلوهما قمـرية دائرية، أو قندلية مركبة تتكون من أكثر من فتحة سفلـية معـقودة تعلوها أكـثر من قـمرية دائرية، وغـالبا مـا كانت هذه القندلـيات البسـيطة والمركبة ذات أحجبة من الحجر المخـرم بأشكال نباتية أو هندسية أو الجص المعشق بالزجاج الملون، وتنتهى الواجهة من أعلا بصف من الشرافات الحجرية أوالآجرية المسننة أو المعمولة على هيئة الورقة النباتية الثلاثية أو الخماسية، وتميزت هذه الواجهات الخارجية ـ إلى جانب المداميك المشهرة والدخـلات الرأسية ـ بالكثير من الأعتاب المزررة ـ فـوق فتحات الأبواب والشبابيك ـ تزريرا نباتيا أو هندسيا رائعا لعب فى عـمارة هذا العصر دورا إنشائيا وزخرفيا هاما .

وقد عـولجت أركان بعض هذه الواجـهات بشطوف مائلة لمنع الـتقائهـا فى زاوية حادة تعوق حـركة السير فى الطرقـات الضيقة المؤدية إليـها، أو بوضع عمود نـاصية فيـها، ونجد أمثلة لهذه الشطوف فى ناصية واجهة الجـامع الأقمر (٥١٩ هـ/ ١١٢٥م)، كما نجد أمثلة أعـمدة النـاصيـة فى مـدخل مـدرسـة قـلاوون (٦٨٣ ـ ٦٨٤ هـ/ ١٢٨٤ ـ ١٢٨٥م) وغيرها(٥٠٤).

١/٢ - ٢ - المداخل:

كانت المداخل التذكارية واحدة من أبرز خصائص العـمارة المملوكية فى مصر، وكانت عادة مـا تبنى ـ فى ركن من أركان الواجـهة لاتؤثر على وحـدتها الفنيـة ـ بارزة عن سمت هذه الواجهة داخل حجر غائر يحده جفت لاعب ذو ميمات دائرية أوسداسية أو ثمانية فى معظم الأحـيان، تكتنف كل منها من أسـفل مكسلتان حجريتـان أو رخاميتـان متشابهتـان،

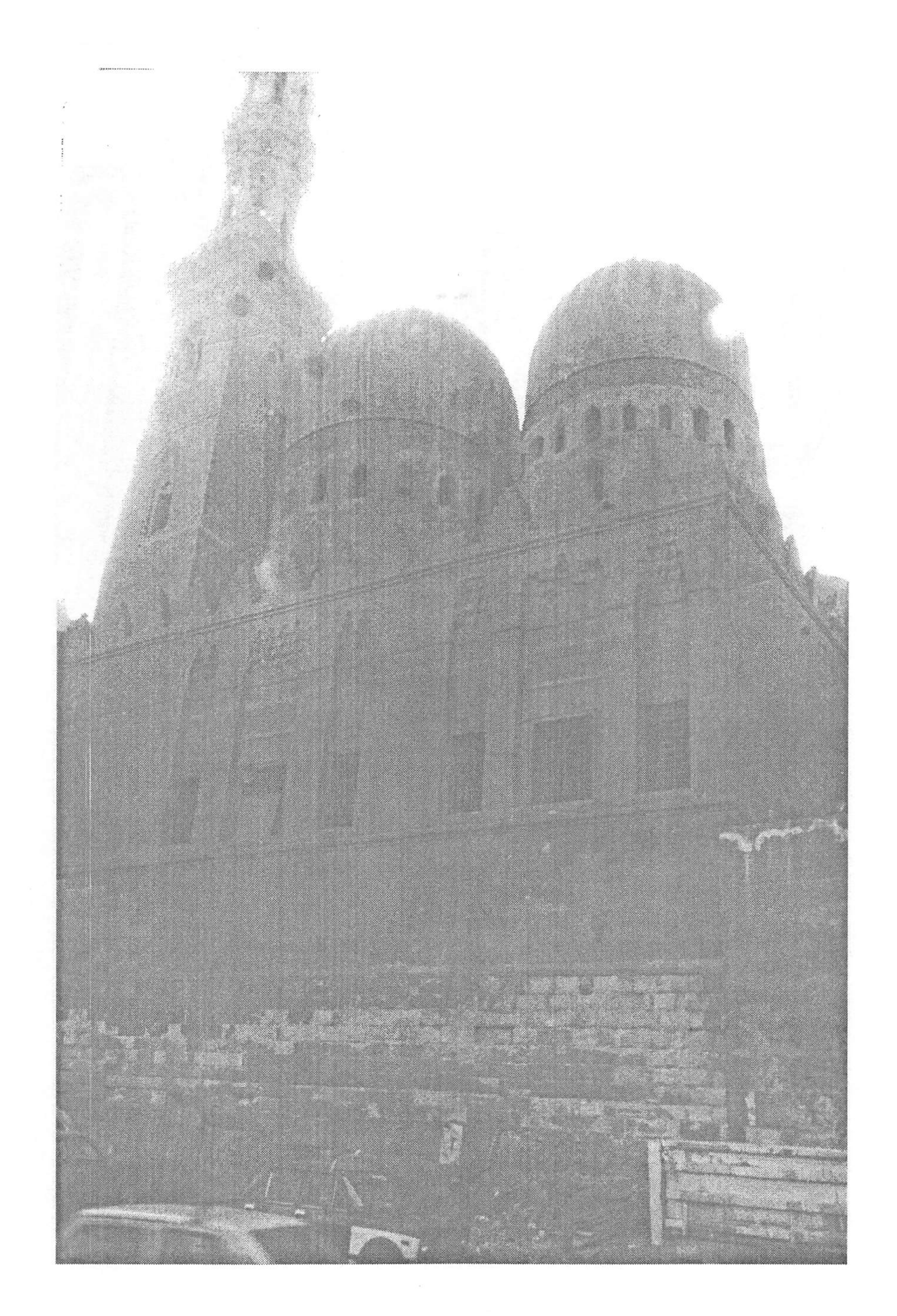


شكل ١٢٥ ـ دخلات رأسية مملوكية فى واجهة خانقاه سلار وسنجر الجاولى

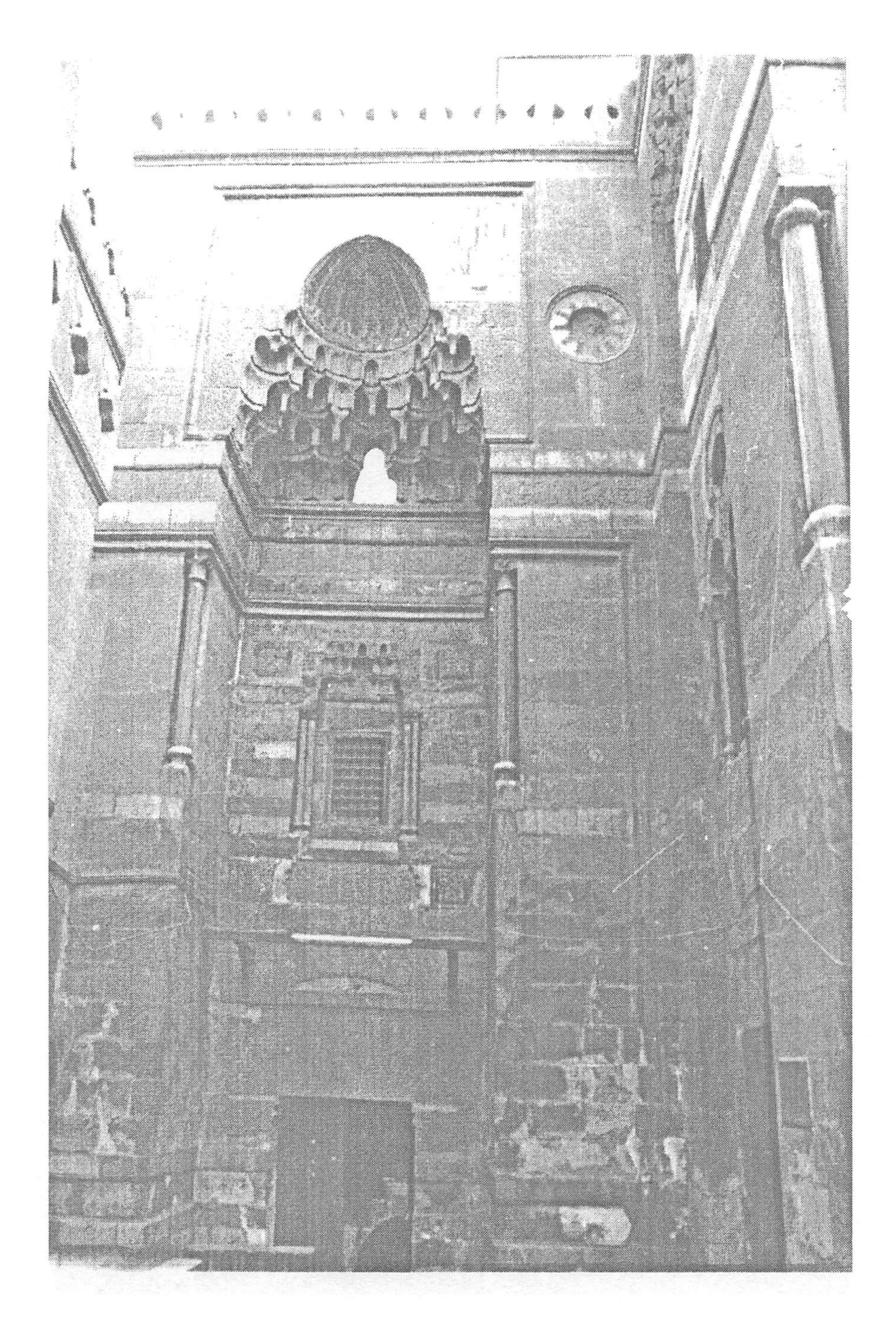
منكسرة أو مشعة تضم كل منها فتحة صغيرة للتهوية والإضاءة فى أسفلها ـ كشكلٍ زخرفى ـ شرفة حجرية أو رخامية صغيرة ترتكز على صدر مقرنص بجوانبها الثلاثة المرئية شقق حجرية أو رخامية تعلوها بابات، بينما تشتمل فى الأضلاع الأربعة الأخرى على أربع مضاهيات، وتنتهى المئذنة فوق هاتين الدورتين بجوسق عبارة عن أعمدة رخامية أو حجرية اسطوانية أو مضلعة تحمل عقودا مفصصة أو غير مفصصة تتوجها قمةعلى شكل القلة، حتى صارت المئذنة المملوكية ـ ولاسيما البرجية منها ـ ذات طراز واضح يتميز برشاقة وجمال لم تعرفه المآذن المصرية من قبل (٥٠٦) (شكل ١٢٧).

ورغم هذا التميز الواضح الذى ظهرت عليه غالبية المآذن المملوكية، فإنها لم تخل من النوع المبكر الذى عرف بالمبخرة كما حدث فى مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير(٧٠٦ ـ ٧٠٩ هـ/ ١٣٠٦ ـ ١٣٠٩م) ومئذنة خانقاة سلار وسنجر الجاولى (٧٠٣ ـ ٧٠٤هـ/ ١٣٨٤ ـ ١٣٨٦م) التى كانت أول نموذج من نوعه فى المآذن المصرية (٥٠٧)، ولم تخل ـ فى تأثير فارسى ـ من كسوة بعض قممها ببلاطات من القاشانى كما حدث فى مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير، ومئذنتى جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة (٧٣٥ هـ/ ١٣٣٥م) (٥٠٨)، ولم تخل من بعض الأشكال غيبر التقليدية وغير المسبوقة فى هذه القمم عندما عملت فيها الرؤوس المزدوجة كما حدث فى مئذنة مسجد قانى باى الرماح بالقلعة (٩٠٨ ـ ٩١١هـ/ ١٥٠٢ ـ ١٥٠٥م) ومئذنة مسجد الغورى ذات الرؤوس الأربعة (٩٠٩ ـ ٩١٠ هـ/ ١٥٠٣ ـ ١٥٠٤م) (شكل ١٢٨) ومئذنته بالجامع الأزهر (٥٠٩).

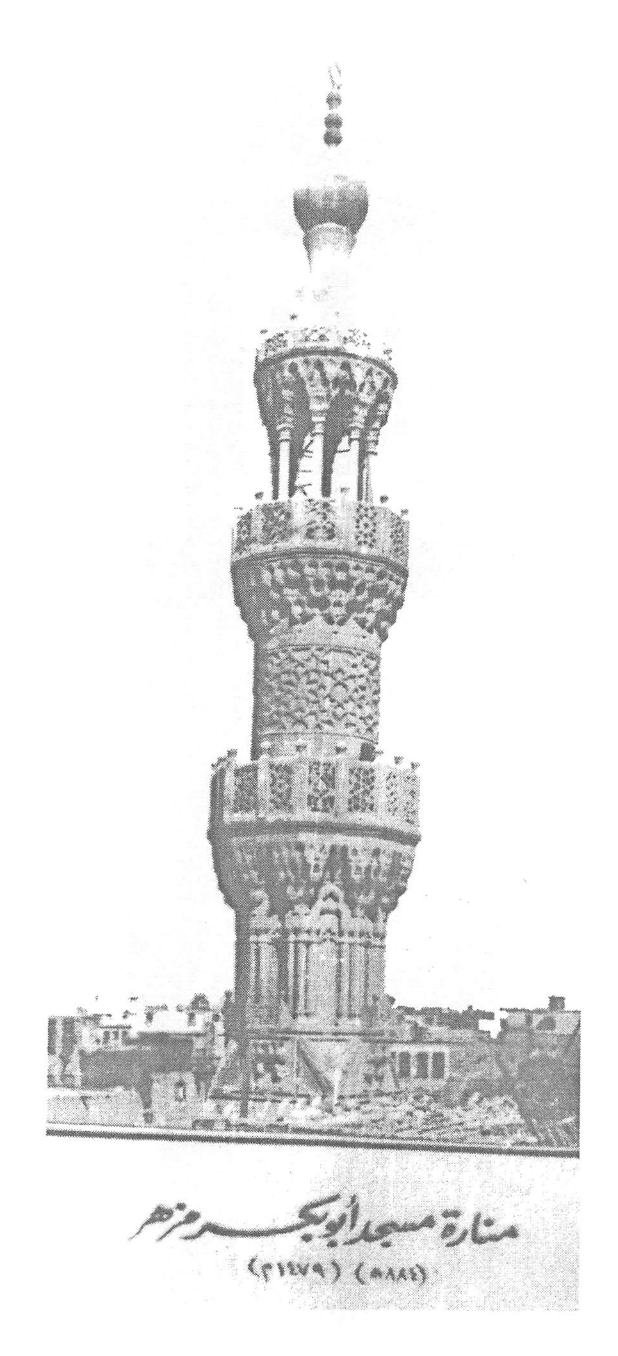
وبذلك يمكن القول أنه كان للمآذن المملوكية حظ وافرمن التطور منذ عصر دولة المماليك البحرية ابتداءاً من مئذنة زواية الهنود ومئذنة قلاوون التى ابتعدت قليلا عن المآذن الأيوبية، إلى مئذنة على البقلى (٦٩٦هـ/ ١٢٩٦م) ثم مئذنة بيبرس الجاشنكير التى كانت ـ كما أسلفنا ـ أول مئذنة تكسى قمتها بالقاشانى ، ومئذنة خانقاة قوصون بقرافة السيوطى (٧٣٦ هـ/ ١٣٣٦م) التى امتازت بضخامتها وفخامتها وتناسب أجزائها وخوذتها المخوصة، علاوة على سلمين بين دورتيها الأولى والثانية لايرى الصاعد فيهما النازل، وظل هذا الحظ الوافر من التطور فى مآذن العصر المملوكى البرجى ، فنرى مئذنة المدرسة الظاهرية الجديدة وقد لبست دورتها الوسطى بالرخام لأول مرة، وتلتها مئذنة القاضى يحيى بالأزهر (٨٤٨ هـ/ ١٤٤١م) (٥١٠).



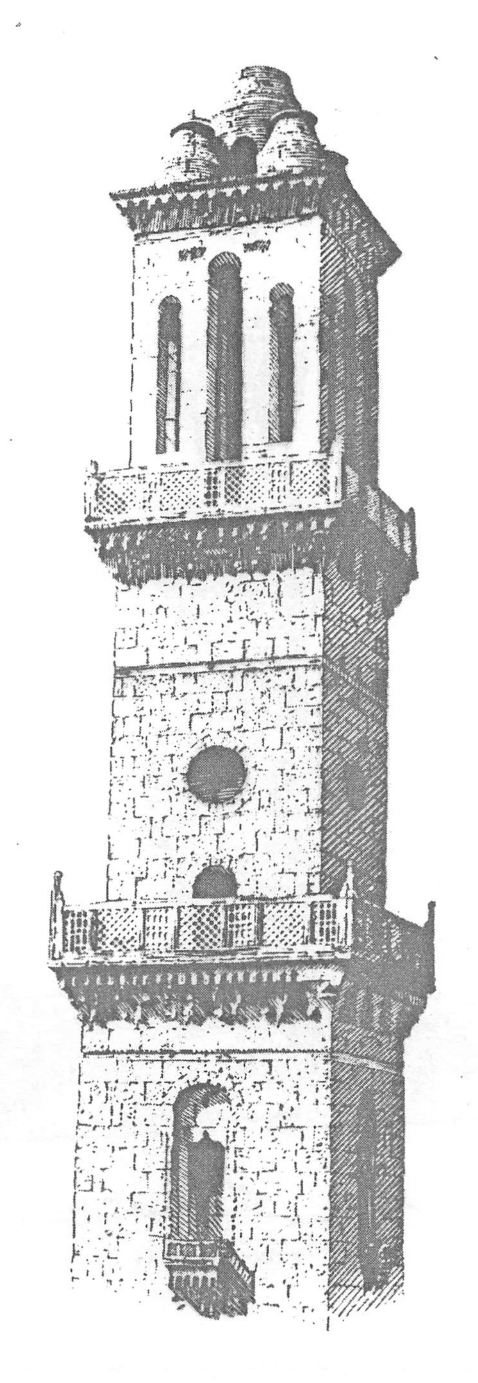
شكل١٢٥ـ دخلات رأسية مملوكية فى واجهة خانقاة سلار وسنجر الجاولى



شكل١٢٦ـ مدخل تذكارى مملوكى فى المدرسة الأقبغاوية بالجامع الأزهر



شكل١٢٧ـ مئذنة مملوكية ذات رأس واحدة فى مدرسة القاضى أبى بكر مزهر



شكل١٢٨ـ مئذنة مملوكية ذات رؤوس متعددة فى مدرسة السلطان الغورى

٢/١-٤-القباب

وجدت القباب فى العمارة المملوكية البحرية فى قبة المدخل الرئيسى وقبة المحراب بمسجد الظاهر بيبرس (٦٦٥ ـ ٦٦٨هـ/ ١٢٦٦ ـ ١٢٦٩م)، ثم وجدت أهم قباب هذا العصر فوق ضريح المنصور قلاوون (٦٨٤ ـ ٦٨٥هـ/ ١٢٨٤ ـ ١٢٨٥ م) التى يظهر التأثير السورى فى تخطيط قاعدتها المثمنة التى تتكون من أربع دعائم مربعة وأربعة أعمدة اسطوانية بواقع دعامتان وعمودان بالتبادل، تحمل عقودا مدببة تعلوها رقبة مثمنة بها نافذة فى كل ضلع من أضلاعها، وترتكز على هذه الرقبة قبة دائرية ذات قطاع خارجى على هيئة عقد بيضاوى مدبب فوق أربع مناطق انتقال ذات تجويفات صغيرة (٥١١).

وفى واجهة مدرسة وخانقاة سلار وسنجر الجاولى قبتان هامتان قطاع كل منهما الخارجى على شكل عقد مدبب ينزل رأسيا بعد بدء العقد المغطى بطبقة من الملاط، واشتملت مناطق انتقالهما على أربع حطات من المقرنصات، يعلوها إفريز به كتابات كوفية تعد واحدة من مميزات قباب نهاية القرن (٧ هـ/ ١٣ م) وبداية القرن (٨هـ ١٤/م) ومثلها فى قبة زين الدين يوسف (٦٩٧هـ/ ١٢٩٧م)، وتمتاز هاتين القبتين بشكلهما المضلع من الخارج، والوضع النادر غير المألوف لقبة السلطان حسن (٧٦٤هـ/ ١٣٦٤م) الذى وضعت فيه خلف المحراب، كذلك فقدوجدت الأروقة المحيطة بالصحن فى خانقاة فرج بن برقوق (٨٠٨ ـ ٨١٣ هـ/ ١٤٠٥ـ ١٤١٠م) وقد غطيت بقباب آجُرّية ضحلة ترتكز على مثلثات كروية (٥١٢).

والواقع أن تقليد وجود الأضرحة ذات القباب فى العمارة الإسلامية كان تقليدا معماريا ابتدعه الأ تابكة فى الشام والعراق، ثم انتقل إلى العصر الأيوبى فى مصر ومنه إلى العصر المملوكى الذى شاع فيه هذا التقليد حتى أنه لا تكاد تخلو منشأه من منشأت هذا العصر من القبة أو الضريح، ولكنه كان يبنى فى ركن من أركان المبنى، وبذلك انتقل موضع القبة من مربعة المحراب فى العصر الفاطمى إلى مربعة الضريح فيما بعد، ولعل أبرز نماذج الأضرحة المملوكية ذات القبة هو ضريح قايتباى بقرافة المماليك (٥١٣)، وضريح برسباى بنفس القرافة وغيرهما مما تظهر فيه عظمة القباب المملوكية، وبعد أن كانت القبة تبنى عادة من الآجر أصبحت فى العصر المملوكى تبنى من الحجر، واستحدث فى آخر هذا العصر بناء أنواع من القباب كانت تستخدم كاستراحات خلوية أشبه بالمناظر التى شيدها الفاطميون فى أطراف القاهرة والمناطق الخلوية للراحة والإستجمام، وخير الأمثلة الدالة على ذلك قبة يشبك من مهدى (٥١٤).

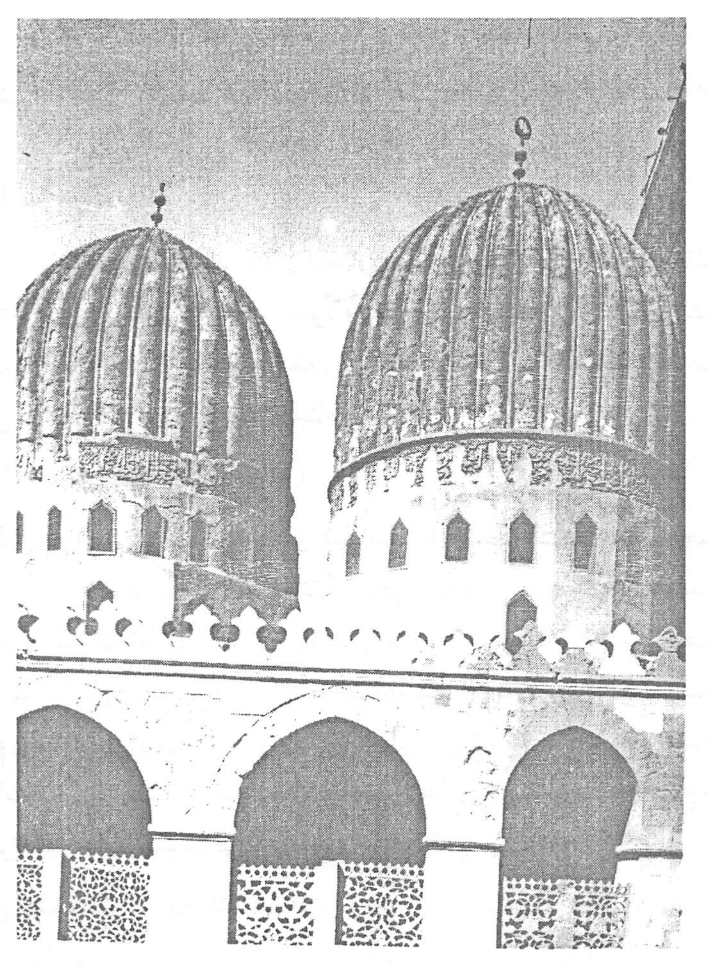
وقد استعملت القبوات المدببة فى تغطية الإيوانات بدلا من السقوف الخشبية التى استعملت فى تغطية الأروقة، إلا أنه فى العصر المملوكى البرجى شاع استعمال الأسقف الخشبية فى تغطية الإيوانات التى كادت الجانبية منها أن تتلاشى، وتداخلت الفراغات وتكاملت، وغطى الصحن فى كثير من الحالات بشخشيخة، ثم تطورت القبة المملوكية وصارت من القباب الكبيرة التى تغطى ثلاث بلاطات كما فى مسجد الظاهر بيبرس بدلا من القباب الصغيرة التى كانت تعمل فوق المحاريب كما فى جامع الحاكم وغيره، وتنوعت زخارف السطوح الخارجية لهذه القباب المملوكية بين زخارف نباتية أو هندسية أو زخارف نباتية وهندسية معا، وكثرت القباب الحجرية ذات الطنبور فى القرن (٨هـ/ ١٤م)[٥١٥].

وأدت مراحل التطور المملوكية للقباب إلى تغير شكل القبة فارتفعت رقبتها واتخذ انحناؤها شكلا خاصا عرف بالقبة القاهرية، كما تحولت مادة بنائها من الطوب إلى الحجر عندما بنيت به قباب الخانقاة الجاولية سنة (٧٠٣هـ / ١٣٠٣م) وقبة سنجر المظفر سنة (٧٢٢هـ/ ١٣٢٢م)، كذلك فقد غطيت رقاب بعض قباب هذا العصر ببلاطات القاشانى الملون والمكتوب كما حدث فى قبة خوند أم أنوك زوجة الناصر محمد بن قلاوون (٧٤٨هـ/ ١٣٤٨م) على غرار ما حدث فى قبة أصلم السلاحدار قبلها بعامين سنة (٧٤٦هـ/ ١٣٤٥م)[٥١٦].

وبذلك فإنه يمكن القول أن بناء القباب فى العصر المملوكى كان قد وصل بجمال خطوطها ورشاقة نسبها وروعة زخارفها الخارجية والداخلية إلى أقصى حدود الجمال كما حدث فى قبة الخانقاة البرقوقية وقبة قايتباى بقراقة المماليك[٥١٧]. (شكل ١٢٩).

١/٢ - ٥ - مواد البناء والزخرفة:

انحصرت المواد البنائية للعمارة المملوكية فى مصر فى كثير من الخامات ولاسيما الآجر والحجرة الذى استخدم بكفاءة بالغة فى عمل الأجزاء الخارجية والداخلية من هذه العمارة، والرخام الذى ارتقت صناعته مع الجص جنبا إلى جنب ولاسيما فى المحاريب، والفسيفساء وبلاطات القاشانى والجص المرسوم والمخرم الذى استخدم فى العمارة المدنية بكثرة[٥١٨]، هذا إلى جانب الأخشاب المختلفة والعظم والعاج والأبنوس والقضبان المعدنية والرقائق النحاسية مما استخدم فى أثاث هذه العمائر من الأبواب والشبابيك والمنابر والمقاصير وكراسى المصاحف وغيرها.



شكل١٢٩ـ قبتان مملوكيتان تزينهما تضليعات رأسية فى خانقاة سلار وسنجر الجاولى

يضاف إلى ذلك كله الأحجار الكريمة ولاسيما اللازورد الأزرق الذى استخدم فى بعض الأعمال الفنية الخاصة بأشكال المحاريب الزخرفية التى اشتمل عليها كثير من عمائر هذا العصر مثل مدرسة أبى بكر مزهر (٨٨٤ هـ / ١٤٧٩ م) ومسجد قجماس الإسحاقى (٨٨٧ هـ / ١٤٨٢) وغيرهما، كذلك فقد استخدمت المعادن الثمينة ولاسيما الذهب والفضة فى تزيين الأبواب والشبابيك كما حدث فى قبة السلطان حسن (٧٦٤ هـ / ١٣٦٤م)، والعجائن الملونة باللونين الأحمر الطوبى والأسود التى استخدمت فى الزخارف المنزلة على جدران هذه العمائر الخارجية أو الداخلية اعتبارا من النصف الثانى

للقرن (٩ هـ/ ١٥م)، وكان من خصائص الزخرفة فى العمارة المملوكية ولاسيما البحرية منها التقليل قدر المستطاع من استخدام الرخام بالواجهات والاكتفاء فيها بالمداميك الملونة المشهرة واستعمال الوزرات الرخامية الملونة فى داخل الأبنية [٥١٩].

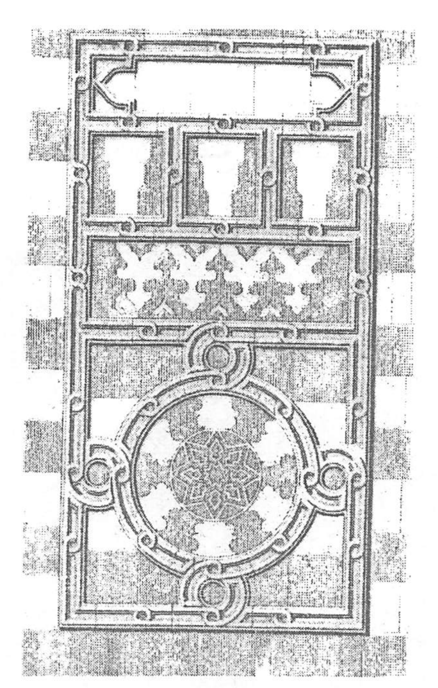
٢/٢ - العناصر الداخلية:

تنحصر أهم العناصر الداخلية لفنون العمارة المملوكية فى الصنج المعشقة والمقرنصات، والشرفات، والأعمدة والكوابيل، والعقود والقناطر، والسقوف الخشبية والشخاشيخ، والمحاريب المجوفة، والمنابر، ودكك المبلغين وكراسى المصاحف والأحجبة والمقاصير، وفيما يلى عرض موجز لكل عنصر من هذه العناصر:

٢/٢ - ١- الصنج المعشقة (شكل ١٣٠)

كان للصنج المعشقة أو المزررات أو اللحامات المتداخلة بأشكال نباتية وهندسية فى أعتاب الأبواب والشبابيك والعقود العاتقة ونحوها هدف أساسى إنشائى عندما استخدم اللحام المتدرج لمنع انزلاق الأحجار القريبة من أول حجر للعتب عند هبوط كتف الباب أو الشباك ، ثم صار لهذه المزررات - إلى جانب هدفها الأصلى الإنشائى هدف زخرفى ، فاستخدم فيها اللون الأبلق أو المشهر على التوالى، وغالبا ما كانت تعمل هذه المزررات على هيئات مختلفة لتشكل أنماطا متباينة من الأشكال الفنية ذات الأوضاع الأفقية أو الرأسية المرتدة، وتحاط بجفوت فردية أو مزدوجة لاعبة أو غير لاعبة [٥٢٠].

والذى لاشك فيه أن نظام الأعتاب المزررة يكاد يكون نادرا فيما قبل العصر الإسلامى، وما وجد منها على طول المسافة التى تمتد من أسبانيا إلى الفرات هما قنطرتان إحداهما فوق سالادو على الطريق من قادش إلى مدريد، والأخرى فوق بدروشيس على بعد ثلاثة كيلو مترا ت من قرطبة، كذلك فقد استخدمت فى المسرح الرومانى - فى مدينة البتراء بالأردن - الذى يرجع تاريخة إلى سنة (٤٤٠ ق .م)، وفى ضريح تيودور فى رافنا، ثم انتقلت إلى العمارة السورية قبل الإسلام ووجدت أمثلتها فى بازيلكا سرجيوس بالرصافة وفى قصر الحير الأموى، وقد وجدت هذه المزررات فى العمارة الإسلامية فى مصر أول الأمر علي استحياء فى باب النصر(٤٨٠ هـ/ ١٠٨٧م) ثم تطورت بعد ذلك فى العصر الأيوبى وأخذت شكلا نباتيا فى العتب الذى يعلو قبة الصالح نجم الدين (٦٤٧ - ٦٤٨هـ / ١٢٤٩ - ١٢٥٠م)، ثم شاع فى العصر المملوكى استعمال المزررات ذات الأشكال الزخرفية بعد ذلك فى الأعتاب الواقعة أسفل العقود العاتقة بغير وظيفة إنشائية [٥٢١].



شكل ١٣٠ـ صنج مملوكية معشقة ذات أشكال مختلفة

٢/٢-٢-المقرنصات:

اشتملت العمائر الإسلامية فى مصر على حليـة معمارية وزخرفية بالغة الأهمية عرفت بالمقرنص، وقد اتخـذت هذه الحلية أشكالا مختلفة لتـجميل هذه العمائر وإعطائها تنـسيقا وتنوعـا من الـظل والنور الناتج بين السطـوح الناتئـة والغـائرة فـيهـا، وقـد عـرفت هذه المقرنصـات - تبعـا لشكلها ومكان وجـودها - بأسمـاء مختلـفة منها المقـرنص البلدي أو المصرى، والمقرنص الحلبى أو الشامى، والمقرنص المجوف ذو الطاقات ، والمقرنص المقعر ذو الدلايات ، والمقرنص المضلع ذو الزوايا [٥٣٢] (شكل ١٣١).

ويغلب على الظن أن المقـرنص كـعنصر مـعمارى إنشـائى وزخـرفى يرجع أصله إلى العمارة السلجوقية لأن أقدم نماذجه كان قد اكتشف في نيسابور ويرجع إلى القرن (٢ هـ / ٨م)، وهو فى مجـمله حصيلةعـمل حاذق للكتل الحجريـة والجصية، ويتـألف من تجويف يعمل طبقـا لتخطيط هندسى بالغ الدقة بشكل يؤدى إلى تحـويل تلك الكتل إلى عدد هائل من الدخلات أو الحنايا الدقـيقة والمتنوعـة التى كانت تعمل على هـيئة كوات أو مـحاريب صغيـرة تولد تتابعا من الأغوار والأعماق التى تأثر الـنظر، إذ لايلبث المشاهد - لو ركز فى

كوة واحدة منها - أن يجد فـيها دلايات مختلفة تتجه إلى أسفـل مما حمل المستشرقين على تسمـيتها بـالهوابط نسبة إلـى الرواسب الكلسية المتـحجرة فى سقـوف المغارات الأسبـانية ونحوها، أمـا الجزءالعلوى منهـا فكان يخضع بدوره لتغـييرات مـختلفةحـسب مكانه من المجموع (٥٢٣).



شكل١٣١ـ مقرنصات حجرية مملوكية فى وكالة قايتباى بالأزهر

لذلك نرى من هذه المقرنصات ما يأخذ شكل القوس أو شكل القبة دون أن يشبه أحدهما الآخر بسبب تنوع الإنحناء فى كل منهما، وقد رتب المعمار المسلم مقرنصاته على المساحات المسطحة فى صفوف يتألف كل منها من تكرار مقرنص واحد عدة مرات، بحيث يكون شكله مختلفا عن أشكال المقرنصات فى الصفوف التالية، الأمر الذى يخلق تواصلاً تدريجياً ينتج عنه التتابع الترتيبى فيها مما جعلها تتجلى دائماً أمام الناظر فى مجموعات مكثفة ومتزاحمة تشبه خلايا النحل، ويوجد المقرنص داخل المسجد أو المدرسة فى أماكن كثيرة مثل أرجل العقود وتيجان الأعمدة وقباب المحاريب ومناطق انتقال القباب الضريحية والكوابيل الحجرية أو الجصية وطواقى المداخل الرئيسية ونحوها(٥٢٤).

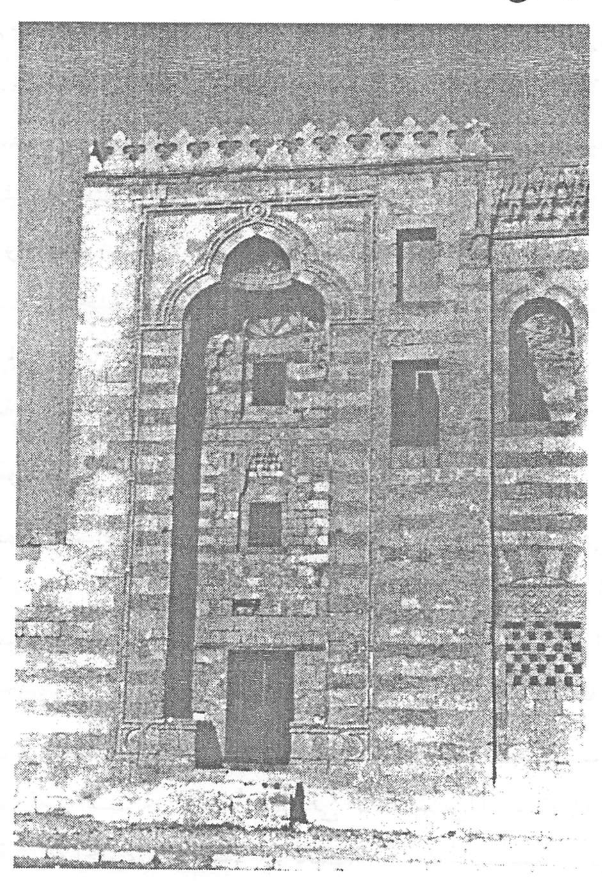
وقد وجدت المقرنصات فى عمارة مصر الإسلامية لأول مرةفى مئذنة مسجد الجيوشى (٤٧٨ هـ/ ١٠٨٥م) وكانت ذات صفة زخرفية فقط، ثم وجدت فى سور القاهرة الشمالى (٤٨٠ هـ/ ١٠٨٧م) وفى واجهة الجامع الأقمر (٥١٩ هـ / ١١٢٥م) للانتقال أو التدرج من سطح إلى آخر، واستمر استخدامها فى العصر الأيوبى ولاسيما فى قبة الإمام الشافعى التى أنشأها الملك الكامل سنة (٦٠٨ هـ/ ١٢٤٣م)، ثم تطورات المقرنصات بعد ذلك كثيرا فى واجهات عمائر العصر المملوكى، وأدت من ثم وظيفتين مختلفتين في آن واحد استخدمت فى إحداهما كعنصر معمارى إنشائى ولاسيما فى تيجان الأعمدة وفى تحويل المربعات إلى مثمنات أسفل رقاب القباب، واستخدمت فى الأخرى كحلية زخرفية ليست لها وظيفة معمارية إنشائية قَطّ (٥٢٥).

٢/٢-٣-الشرفات:

الشرفة وجمعها شرفات أو شراريف هى نهاية الشئ أو حافته، وهى فى المصطلح المعمارى ما يوضع على أعالى القصور وأسوار المدن، وتكون الشرفات من الحجر أو الآجر فى العمائر، ومن الخشب أو المعدن فى الأبواب المصفحة بالنحاس، ومن تلبيسات ملونة متداخلة فى الرخام، ومن صنج مزررة فى العقود والأعتاب . (٥٢٦) (شكل ١٣٢).

وقد توجت واجهات العمائر الإسلامية فى مصر بشرفات حجرية أو آجرية ذات أشكال نباتية مورقة أو مسننة، كانت أولاها هى الأكثر شيوعا واستخداما، وكان الجزء المفرغ منها بمثابة شرفة أخرى متداخلة، أما ثانيتهما فكانت قاعدتها أعرض من قمتها من أجل متانة تثبيتها، وكان لهذه الشرفات المسننة وظيفة حربية أصلا، حيث كانت تقوم فى

أعلا الحصون أو الأسوار بعمل المزغلة التى تمكن من رؤية أعداء وتسمح بتسديد الرماح والسهام إليهم، وتهيئ للمدافع الحماية اللازمة من رماحهم وسهامهم، وقد عرفت العمارة الحربية الساسانية الشرفات المسننة، ولم يكن من الغريب - وقد اعتمدت الفنون الإسلامية فى بداية تكوينها على الفنين الساسانى والبيزنطى - أن تنتقل هذه الشرفات إلى العمارةالإسلامية، وتظهر أعلا واجهاتها مرتبطة أيضاً بفكرة التحصين والدفاع، لأن المساجد الأولى في الأمصار التى فتحها العرب كانت بمثابة أربطة أوحصون للدفاع عن المدن الإسلامية الجديدة، يؤيد ذلك أن المسجد الجامع صار فى العصور التالية هدفا للطامعين فى الحكم لما يمثله من رمز للسلطة، ثم صارت هذه الشرفات بمرور الزمن عنصرا زخرفيا بحتا فى كل أنواع العمارة الإسلامية عامة (٥٢٧).



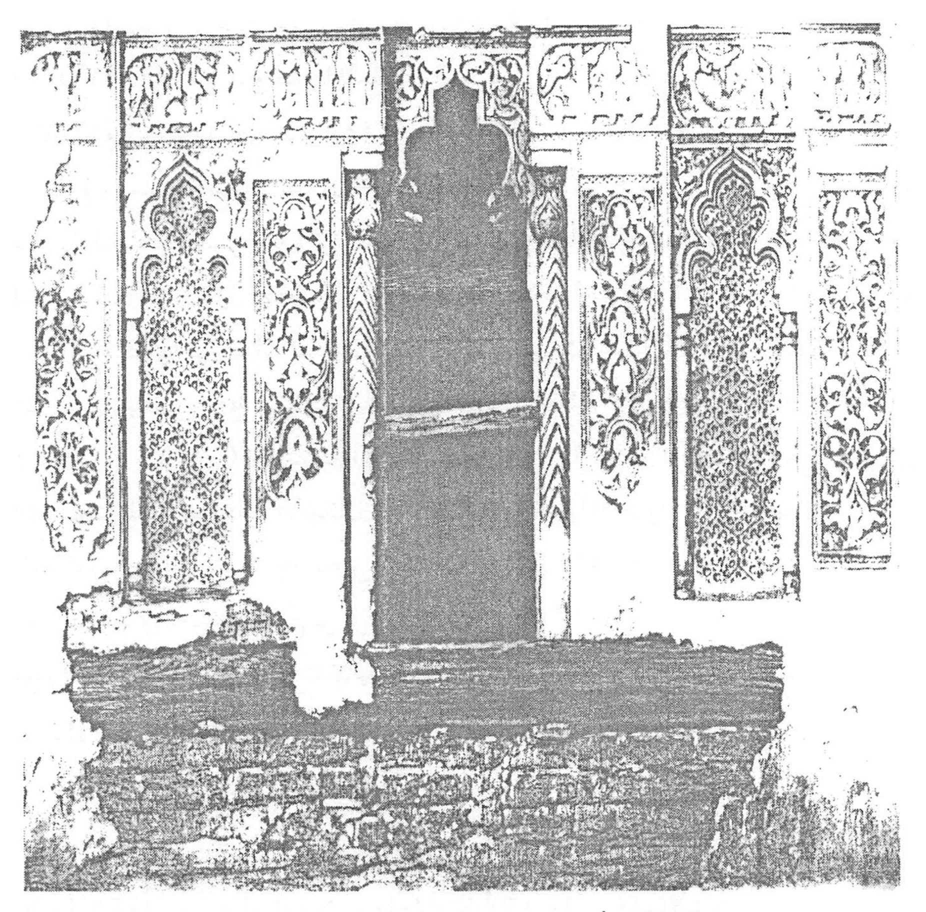
شكل١٣٢ـ شرفات مملوكية ورقية الطراز فى واجهة رباط السلطان إينال

وقد وجدت أول نماذج لهذه الشرفات فى عمارة مصر الإسلامية فى جامع ابن طولون (٢٦٣ - ٢٦٥ هـ / ٨٧٦ - ٨٧٩م)، وكانت حدودها الجانبية عبارة عن خطوط مقعرة تنتهى من أعلا بخطوط متدرجة مائلة إلى الداخل، بينما كان جزؤها الأوسط مفرغا،وقد عرفت هذه الشرفات المتشابكة بالعرائس، ثم وجدت الشرفات المسننة فى العصر الفاطمى بالجامع الأزهر (٣٥٩ - ٣٦١ هـ / ٩٧٠ - ٩٧٢م)، واستمر استعمالها فى العصرين الأيوبى والمملوكي، حيث نجد أمثلتها الأيوبية فى قبة الصالح نجم الدين (٦٤٧ - ٦٤٨ هـ / ١٢٤٩ - ١٢٥٠م)، وأمثلتها المملوكية البحرية فى خانقاة أيدكين البند قدارى (٦٨٣هـ / ١٢٨٣م) ومسجد آق سنقر (٧٤٨ هـ / ١٣٤٧م) ومسجد شيخو البحري (٥٠ هـ / ١٣٤٩م) ومدرسة صرغتمش (٧٥٧ هـ / ١٣٥٦م)، ثم اختفت هذه الشرفات منذ بناء مدرسة السلطان حسن سنة (٧٦٤ هـ / ١٣٦٢ م) ، أما الشرفات المورقة أو ذات الشكل النباتى فقد وجدت أول نماذجها فى خانقاة سلاروسنجر الجاولى (٧٠٣ هـ / ١٣٠٣م) ثم شاع استخدامها فى عمائر المماليك الشراكسة وتطورت أشكالها لتكون قمتها على هيئة عقد مدبب ينتهى بخط مستقيم نشاهد أمثلته فى خانقاة فرج بن برقوق (٨٠١ - ٨١٣ هـ / ١٣٩٩ - ١٤١١م)، و اعتبارا من منتصف القرن (٩ هـ / ١٥م) ظهر نوع آخر من الشرفات المملوكية ذات الأشكال المعكوسة تكون فيها الأجزاء المفرغة عكس الأجزاء المقفلة، ونرى ذلك فى مسجد يحيى زين الدين ببولاق (٨٥٢ هـ / ١٤٤٨م) وفى شرفات منبر قايتباى بخانقاة فرج بن برقوق (٨٨٨ هـ / ١٤١٣م)، ثم زينت واجهات هذه الشرفات بعد ذلك بتفريعات نباتية متداخلة ومتشابكة كما حدث فى مسجد الغورى بالأزهر (٩٠٩ - ٩١٠هـ / ١٥٠٤ - ١٥٠٥م)(٥٢٨) .

٢/٢ - ٤ - الأعمدة والدعائم والكوابيل:

شاع فى عمارة العصر المملوكى البحرى استخدام الأعمدة الرخامية ذات الأبد ان الإسطوانية والمثمنة والمضلعة تضليعاحلزونيا، وقد حليت هذه الأبدان فى عمارة العصر المملوكى البرجي بدالات محفورة نزلت شقوقها بمعجون ملون ولاسيما فى الأعمدة التى لم تكن لها وظيفة إنشائية كما حدث فى مدرسة السلطان حسن ومدرسة جمال الدين يوسف (٨١١ هـ / ١٤٠٨م) ومنبر قايتباى الحجرى بخانقاة فرج بن برقوق (شكل ١٣٣)، وقد غلب استخدام هذا النوع من الأعمدة الزخرفية فى جوانب النوافذ وأركان

الأبنية والحنايا المختلفة، وشاع استخدام أوتار خشبية فوق طبلية العمود عند بداية منسوب العقد لمقاومة القوى الأفقية الناتجة عن رفس العقود ولوضع قناديل الإضاءة فيها، وكان الرصاص المنصهر يصب بين البدن وكل من القاعدة والتاج للحام كل منهما بهذا البدن الذى عرف بالعمود المفصلى ثم يغطى هذا اللحام بطوق من النحاس حتى لايكون اللحام فيه ظاهرا (٥٢٩).



شكل١٣٣ـ أعمدة حجرية مندمجة مزخرفة وغير مزخرفة

أما التيجان والقواعد التى عرفتها العمارة المملوكية البحرية فكانت هى التيجان الناقوسية ذات الحليات فى الوسط على هيئة شريط أو شريطين نصف دائريين، ثم شاع استخدام هذه التيجان بعد ذلك فى عمارة المماليك البرجية وإن شكل التاج الناقوسى أحيانا

على هيئة زهرة اللوتس المصرية كما حدث فى قبة برقوق، وكذلك فقد شاع استخدام التاج الرومانى ذو القطاع الدائرى أو المثمن الذى كان يشتمل فى بعض الأحيان على صف من الوريقات النباتية ذات الشكل الزخرفى، أما التاج المقرنص فلم تعرفه العمارة الإسلامية فى مصرإلا بعد شيوع المقرنصات كما حدث فى مدخل مدرسة السلطان حسن، وكان من المعتاد أن توضع فوق التاج طبلية خشبية متعددة الطبقات لضمان توزيع الأحمال الواقعة عليها بجهد متساو على سطح التاج من ناحية ولكى تكون أرجل العقود ذات منسوب واحد نظرا لاختلاف ارتفاعات الأعمدة الحاملة لها من ناحية أخرى (٥٣٠)، وقد تعددت أشكال الدعائم فى العمارة المملوكية ولاسيما الدعائم المثمنة التى استخدمت فى مسجد آق سنقر (٧٤٨ هـ / ١٣٤٧م) وفى مسجد قايتباى وغيرهما، والدعائم المستطيلة أو ذات الضلعين المتعامدين رأسيا أو أفقيا، أو الضلعين المتقابلين فى زاوية سفلية متعامدة (٥٣١).

كذلك فقد عرفت العمارة المملوكية من الدعائم ما عرف بالكابولى أو الكردى الذى كان يحمل ما فوقه من بروز أسفل دورات المآذن بدلا من المقرنصات وأسفل الظلات بكل أنواعها، وأسفل القراميد فى أعالى المداخل والأبواب والشبابيك، وأسفل الكمرات فى الزوايا القائمة مع الأكتاف الرأسية ، وكانت لهذه الكوابيل أشكال متعددة منها الكابولى المروحى الذى ينتهى بحطة مقرنصة أو أكثر، والكابولى الذى ينتهى بربع دائرة وغيرهما، وقد استخدمت هذه الكرادى أيضا فى تزيين الإيوانات، وكان الكردى فى هذه الحالة يغلف بفروخ من ألواح الخشب الرقيق عرفت عند أهل الصنعة بالخدراف، وتلف هذه الفروخ فوق قطع خشبية بمثابة أحزمة سميت برجل الكيكى، ثم تدهن الكرادي بمختلف الألوان وتغرق بالذهب واللازورد مثل السقوف تماما، وينتهى الكردى عادة بذيل مقرنص أو قد يكون ساذجا بغير قرنصة (٥٣٢).

٢/٢ - ٥ - العقود والقناطر:

عرفت العمارة الإسلامية فى مصر أنواعا مختلفة من العقود أو القناطر كان أهمها العقد نصف الدائرى الذى يرتكز مباشرة على تيجان الأعمدة أو الدعائم، والعقد المدبب المخموس الذى هو عبارة عن قوس يرتد امتداده من أسفل عن خط ارتداد كتفى العقد، والعقد الحدوى الذى يرتفع مركزه عن رجليه، والعقد المفصص الذى يتكون من سلسلة عقود صغيرة وأقواس متتالية، والعقد المقرنص، والعقد الثلاثى ذو الصدر المقرنص الذى

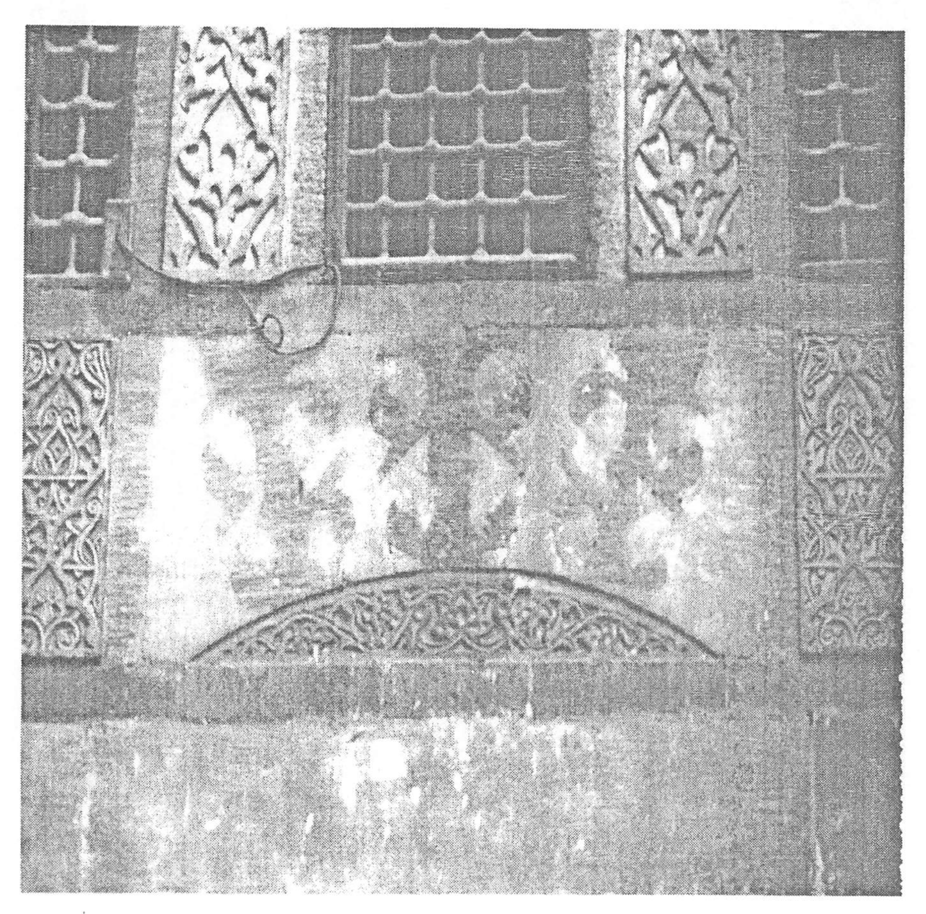
يتألف من قوسين مرسومين من مركزين على جانبى محوره الأوسط يلتقيان عند قمته، والعقد المستقيم الذى يعمل من أحجار مزررة وتغطى به فتحات الأبواب والشبابيك، والعقد الفارسى الذى يشبه قاع المركب الذى كان فى حقيقته عقدا فاطميا وجدت أقدم أمثلته فى الجامع الأزهر بما يسبق أمثلته الفارسية بقرن كامل من الزمن (٥٣٣).

وعملت صنج هذه العقود من الأحجار الجيرية والرملية بالتبادل أو من الأحجار الجيرية المشهرة، وكثيرا ما زينت واجهاتها بزخارف دالية، كما حدث فى جامع الظاهر بيبرس وفى مدرسة الظاهر برقوق وغيرهما، وزينب بواطنها فى حالة العقود الآجرية بزخارف جصية ذات عناصر نباتية وهندسية وكتابية، أما فى حالة العقود الحجرية فقد أحيطت عادة بجفوت لاعبة ذات ميمات مختلفة، وقد استخدم العقد الحدوى فى مجموعة قلاوون وكان غالبا ما يغطى الفتحات الصغيرة ولاسيما النوافذ العلوية بالأجزاء السفلية للقباب والنوافذ الموجودة بمناطق انتقالها أو لتغطية فتحات الإيوانات، واستخدم العقد الثلاثى لتغطية المداخل الرئيسية منذ العصر المملوكى البحرى كما حدث فى مدخل المدرسة الظاهرية القديمة (٦٦٠ هـ / ١٣٦٢م) ومدخل مدرسة زين الدين يوسف (٦٩٧ هـ / ١٢٩٨م) وغيرهما (٥٣٤).

أما العقد العاتق أو عقد التخفيف الذي كان نظاما محليا فى العمارة الإسلامية فى مصر فهو عبارة عن جزء من دائرةومهمته نقل الأحمال بعيدا عن الأعتاب لضمان سلامتها عن طريق توزيع هذه الأحمال على الأكتاف، وترتب صنجه على شكل عقد مقوس يكاد يكون أفقيا، ونرى أمثلته المملوكية البحرية فى خانقاة سلاروسنجر الجاولى، وأمثلته المملوكية البرجية فى غالبية عمائر هذه الدولة ولاسيما فوق فتحات الأبواب والشبابيك(٥٣٥) (شكل ١٣٤).

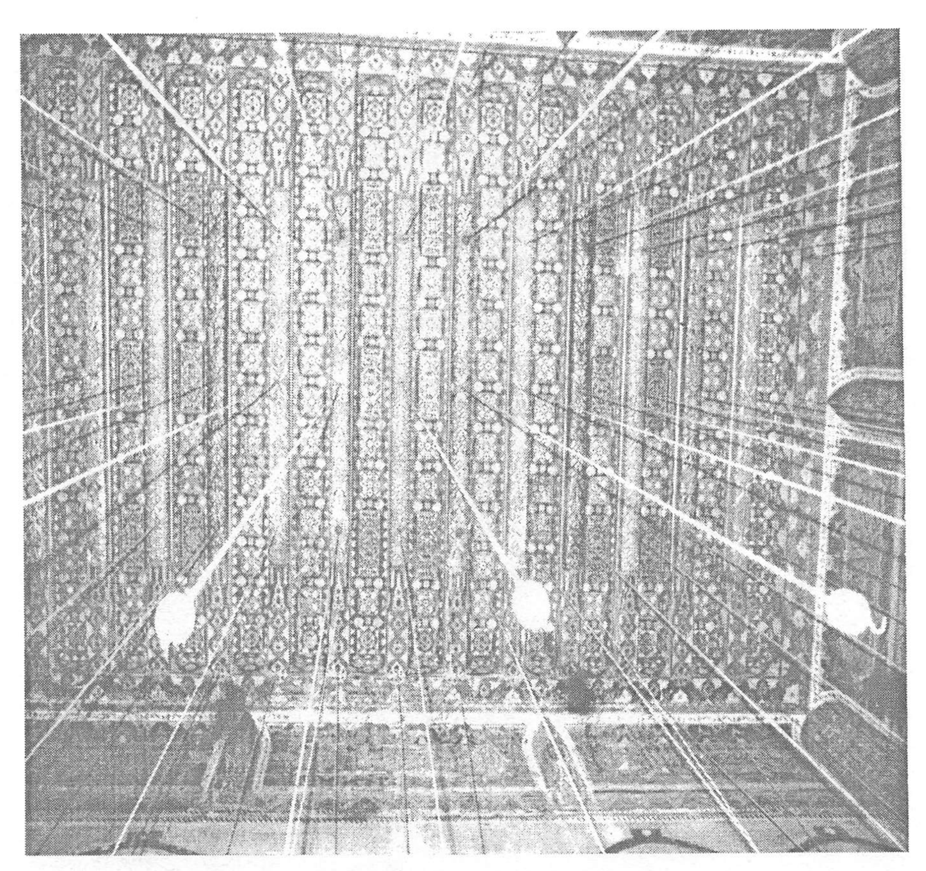
٢/٢-٦-السقوف الخشبية المسطحة والشخاشيخ:

عملت السقوف الخشبية المسطحة فى العمارة المملوكية من كتل أو براطيم مطبقة بالألواح، وغالبا ما كانت المساحات بين هذه البراطيم تقسم إلى مربعات أو مستطيلات تزين بعناصر مختلفة من الزخارف النباتية والهندسية الملونة والمذهبة حتى يكتسب السقف شكلا مرئيا جميلا (شكل ١٣٥)، وعادة ما كانت المنطقة الممتدة بين السقوف وأعلا الحائط تغطى بإزار خشبى ينتهى بذيول هابطة فى الأركان تزين كما فى السقف - بعناصر مختلفة من الزخارف النباتية والهندسية والكتابية وتنتهى من أسفل بشكل زخرفى مورق.



شكل١٣٤ـ عقد عاتق أو عقد تخفيف مملوكى فى وكالة قايتباى بالأزهر

وقد عرفت عمارة مصر المملوكية - بالإضافة إلى سقف المربوعات المشار إليه - السقف العجمى، وهو السقف الذى كانت العروق الخشبيهة فيه تغطى بألواح رقيقة تجعل السقف كله على هيئة مسطح واحد يتم تزيينه بعد ذلك بالصرر الزخرفية المختلفة، ثم يدهن ويلون ويذهب كما حدث فى سقفى المدرسة الظاهرية الجديدة، ومدرسة الأشرف برسباى -(٨٢٩ هـ/ ١٤٢٥م) وغيرهما، ثم شاع استخدام هذا النوع من السقوف فى عمائر المماليك البرجية ولاسيما لتغطية إيوان القبلة حتى غلب استخدامه فى نهاية هذا العصر لتغطية كل الإيوانات (٥٣٦).



شكل١٣٥ـ سقف مملوكى من النوع المعروف بالمربوعات فى مسجد قايتباى بالصحراء

كذلك فقد عرفت هذه العمارة المملوكية السقف المقرنص ولو أن غالبية هذا النوع من السقوف كان عبارة عن سقف زخرفى معلق غير حامل، وقد وجدت أقدم نماذجه في قصر بشتاك (٧٣٥ - ٧٤٠هـ/ ١٣٣٤ - ١٣٣٩م) والمدرسة البرقوقية ومسجد جانى بك الأشرفى (٨٣٠ هـ/ ١٤٢٦م) وسبيل الغورى ضمن مجموعته الشهيرة بالأزهر وغيرها (٥٣٧).

وارتبطت السقوف الخشبية المسطحة فى العمارة المملوكية بما عرف بالشخاشيخ ولاسيما عندما شاع استخدام المساقط المتعامدة ذات الإيوانات المحيطة بصحن أوسط جرى عرف المعمار المملوكى على تصغيره حتى يمكن تغطيته ليكون جزءا مستخدما من المسجد أو المدرسة، وكانت العادة فى مثل هذه الأبنية أن يغطى الصحن بسقف خشبى تتوسطه

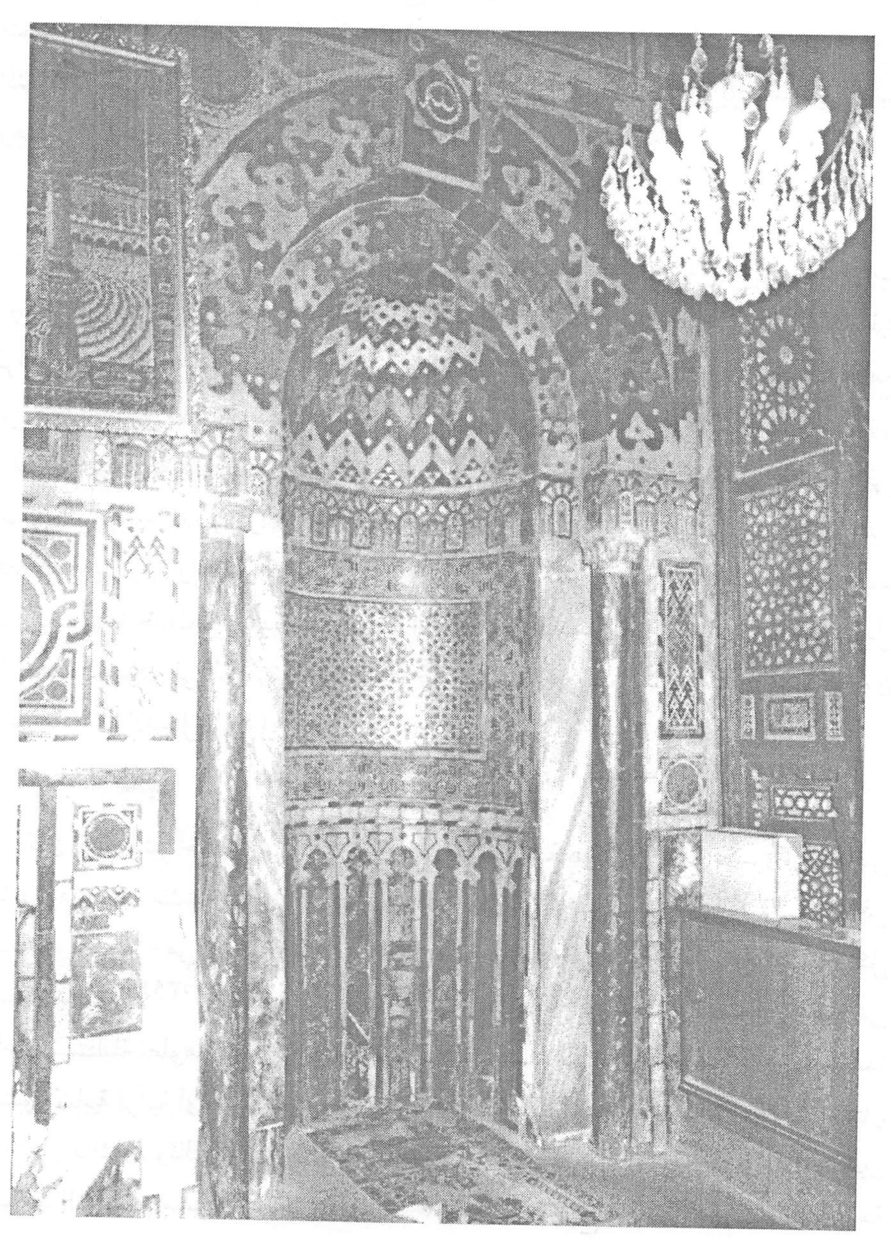
شخشيخة مثمنة غالبا تقوم فى أركانها أربع مناطق انتقال مقرنصة لتحول مربع الصحن إلى مثمن ترتكز عليه الشخشيخة فوق رقبة تشتمل على مجموعة من النوافذ ذات الزجاج الملون للتهوية والإنارة، أما سقوف هذه الشخاشيخ فكانت عادة ما تزين بعناصر نباتية وهندسية ملونة .

٢/٢-٧-المحاريب المجوفة:

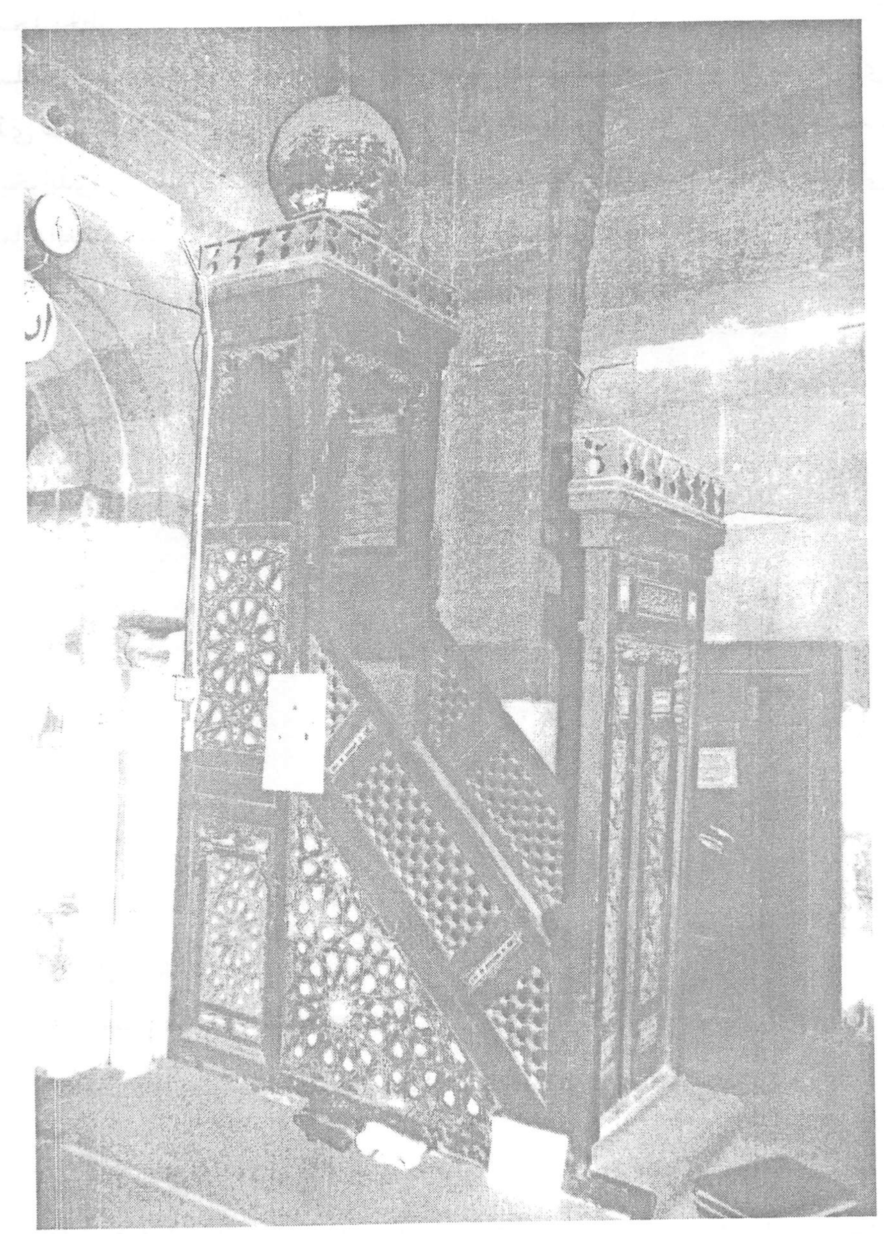
المحراب بمعناه المسجدى هومقام الإمام وموضع انفراد ه فيه، وقد عمل أول محراب مجوف فى عمارة مصر الإسلامية فى جامع عمرو بن العاص خلال الزيادة التى أحدثها فيه قرة بن شريك سنة (٩٤هـ/ ٧١٢م) على عهد الوليد بن عبد الملك، وتلاه محراب جامع ابن طولون الذى يعد أول محراب مجوف مؤكد التاريخ فى مصر، وقد شاعت فى العصر المملوكى بدولتيه البحرية والبرجية كسوة المحاريب المجوفة بالرخام وقطع الفسيفساء فى أشكال نباتية وهندسية رائعة تدل على مدى ما وصلت إليه هذه الصناعةخلال هذين العصرين من رقى وازدهار، وقد طليت الأسطح الرخامية فى بعض هذه المحاريب أحيانا بالذهب كما حدث فى محراب المدرسة البرقوقية بالنحاسين، وكان من المعتاد أن يعمل المحراب المجوف فى العمارة المملوكية داخل حنية أو تجويف كما حدث فى قبةقلاوون وغيرها [٥٣٨](شكل ١٣٦).

٢/٢-٨-المنابر:

كان أقدم منبر خشبى عرفته عمارة مصر الإسلامية هو منبر جامع عمرو بن العاص الذى وضعه فيه منشئه سنة (٢١ هـ/ ٦٤١م)، وكان - على غرار منبر الرسول (ﷺ) فى مسجده بالمدينة - من ثلاث درجات ، وسار الأمر على وجود منبر خشبى بعد ذلك فى كل مساجد مصر [٥٣٩]، ثم صار المنبر بعد تطوره ،واكتماله فى العصر المملوكى عبارة عن قاعدة مستطيلة تعلوها عدة أجزاءمختلفة أولها باب مقدم ذو مصراع أو مصراعين تعلوهما حشوة كتابية قرآنية أو تأسيسية يتوجها صف من الشرفات المورقة أو المسننة، وثانيها ريشتان جانبيتان مثلثتان، وثالثها بابا روضة فى المؤخر ، ورابعها جلسة خطيب - فوق هذين البابين يصعد إليها عبر سلم داخلى بين الريشتين - عبارة عن مربع له ثلاث واجهات مفتوحة تعلوه زخارف نباتية وهندسية وكتابية، ثم قل استخدام هذه الزخارف النباتية المورقة فى منابر العصر المملوكى البرجى وحل محلها التطعيم بالسن والصدف والزرنشان مع صغر حجم الوحدات التى كانت تطعم (شكل ١٣٧).

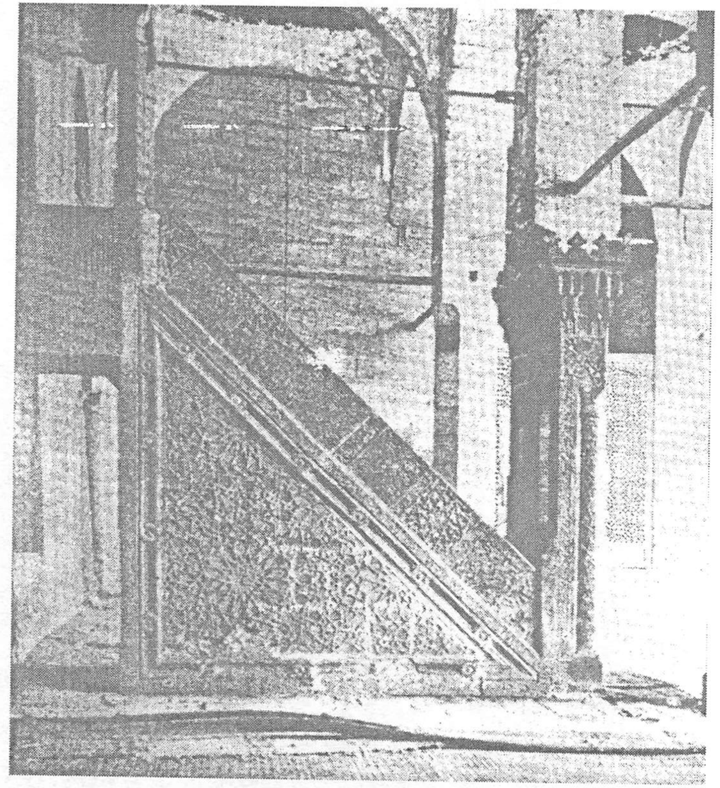


شكل١٣٦ـ محراب مجوف مملوكي الطراز مغشى بالرخام والصدف في مسجد البرديني



شكل١٣٧ـ منبر خشبي مملوكي في مسجد السلطان قايتباي بالصحراء

أما المنابر الرخامية فكان أقدم نماذجها هو ما وجد خلال العصر المملوكى البحرى فى مسجد الخطيرى (٧٣٧ هـ / ١٣٣٧ م) ومسجد آق سنقر (٧٤٧ هـ / ١٣٤٦م) ومدرسة السلطان حسن، وقد وجدت أمثلة للمنابر الرخامية المشابهة للمنابر الخشبية فى منبر قايتباى الذى عمله لخانقاة فرج بن برقوق سنة (٨٨٨ هـ / ١٤٨٣م) (شكل ١٣٨)ومنبر مسجد شيخوالذى عمل سنة (٩٦١ هـ / ١٥٥٣م)، ثم انعدم بعد ذلك وجود المنابر الرخامية فى عمائر العصر المملوكى البرجى حتى عادت مرة ثانية فى عمائر العصر العثمانى (٥٤٠).

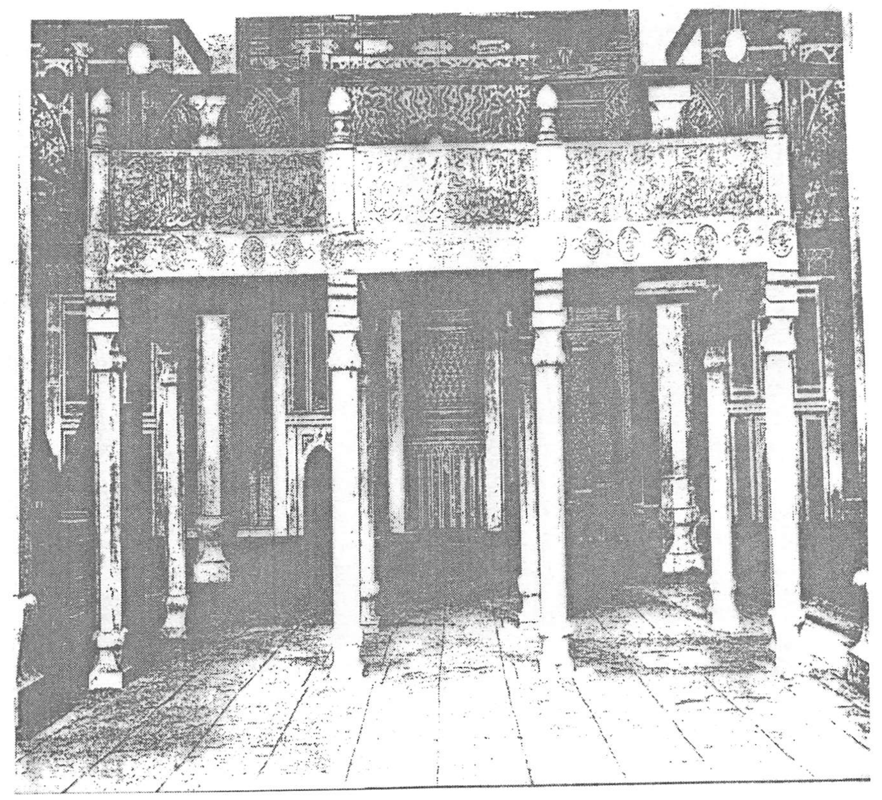


شكل١٣٨ـ منبر حجرى مملوكى من عمل السلطان قايتباى فى خانقاة فرج بن برقوق

٢/٢-٩- دكك المبلغين وكراسى المصاحف:

عرفت دكة المبلغ فى العمارة الإسلامية عامة بجلوس من يقوم عليها لترديد بعض عبارات الإمام أثناء الصلاة لإسماعها للمصلين فى الصفوف الخلفية، وقد اعتاد المعمار المسلم أن يضع دكة المبلغ فى رواق القبلة فى المساجد ذات الأروقة أو فى نهاية إيوان القبلة

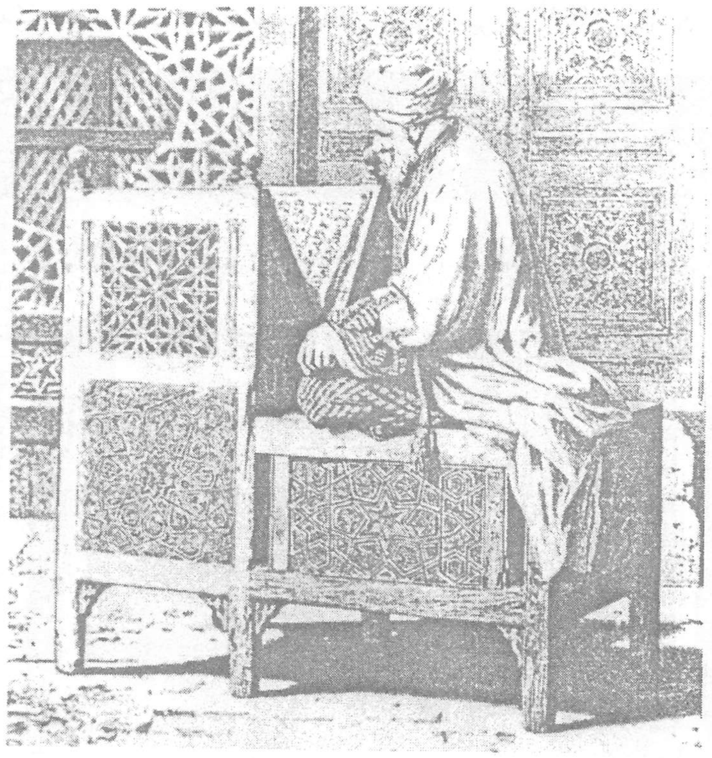
فى المساجد ذات الإيوانات، وغالبا ما كانت توضع على محور المحراب وتعمل عادة من الخشب مرتكزة على أعمدة رخامية، ويتم الصعود إليها بواسطة سلم خشبى، وتحيط بها دروة منخفضة من خشب الخرط، ثم شاع منذ العصر المملوكى بقسمية البحرى والبرجى عمل هذه الدكك من الرخام، وكانت أقدم نماذجها فى غالب الظن - هى الدكة التى وجدت فى مسجد ألماس الحاجب(٧٢٩ هـ / ١٣٢٩م) والتى ترتكز على أعمدة رخامية أيضا، والدكة التى وجدت فى مدرسة السلطان حسن وغيرهما (٥٤١)(شكل ١٣٩).



شكل١٣٩ـ دكة مبلغ رخامية مملوكية فى جامع السلطان المؤيد

أما كراسى المصاحف فقد غلب وجودها فى المساجد الجامعة ليجلس عليها المقرىء الذى عادة ما يقرأ سورة الكهف قبل صلاة الجمعة، وغالبا ما كان لكل منها سلم منفصل من درجتين أو ثلاث لتمكين القارىء من الصعود إليه، وكان من المعتاد أن يعمل الجزء الواقع أمام القارىء فيها على هيئة تساعد على وضع المصحف أمامه مفتوحا أثناء القراءة،

وأن يحيط بجلسته درابزين منخفض من خشب الخرط، وكثيرا ما كانت واجهات هذه الكراسى وجوانبها تزين بواحدات خشبية مجمعة ذات عناصر نباتية وهندسية مطعمة أو غير مطعمة كما يحدث فى المنابر، وقد وجدت أمثلة هذه الكراسى فى كثير من عمائر العصر المملوكى من المساجد والمدارس والقباب ولاسيما مدرسة السلطان حسن وغيرها (٥٤٢)(شكل ١٤٠).

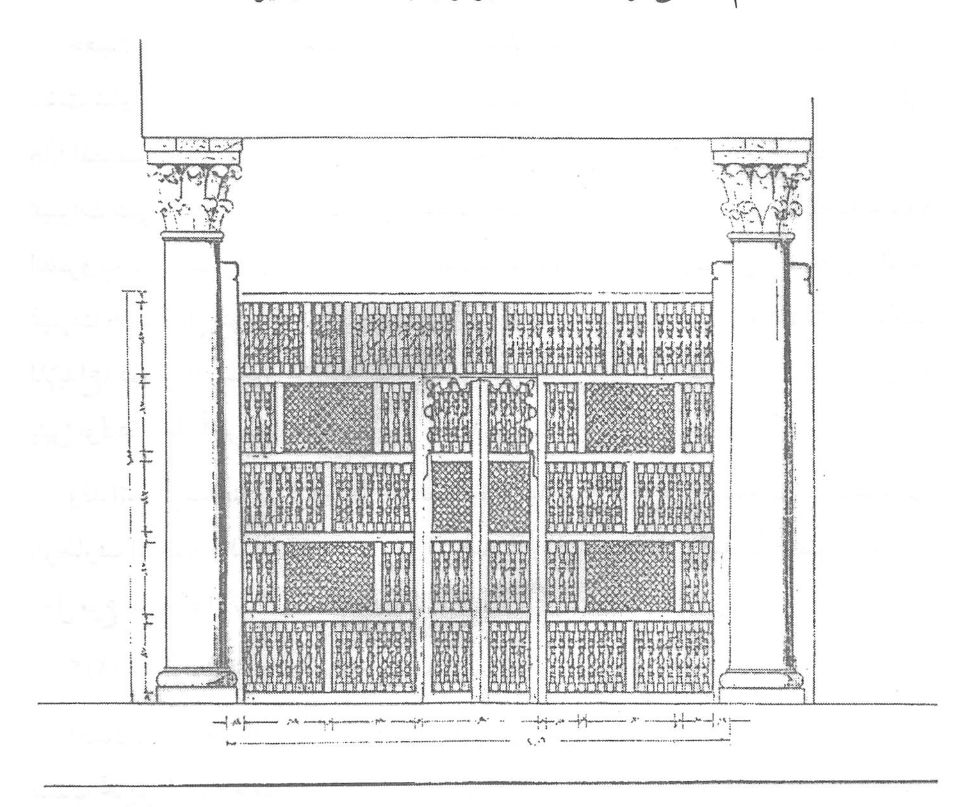


شكل١٤٠ـ كرسى مصحف خشبى فى جامع ابن طولون

٢/٢ - ١٠ - أحجبة الفتحات والمقاصير:

عرفت العمارة الإسلامية منذ عصورها المبكرة وحتى العصر المملوكى تغطية فتحات الشبابيك بأحجبة مختلفة الزخارف والمواد كان أهمها الحجر والجص والزجاج الملون والخشب ،والمعدن، ولعل أقدم أمثلة هذه الأحجبة الجصية هو ما نراه في جامع ابن طولون ثم فى قبة الخلفاءالعباسيين (٦٤٠ هـ/ ١٢٤٢م)، وتلتهما بالزجاج الملون قبة المجاز

القاطع فى الجامع الأزهـر التى عملها الحافظ لدين الله ، ثم الأحـجبة الخشبـية التى وجدت فى مسجـد الماس الحاجب ومسجـد أيدمر البهلوان (٧٤٧ هـ / ١٣٤٦م) ومسـجد إينال اليوسفى (٧٩٤ هـ / ١٣٩٢م) وغـيرها مما كان التشكيل الهندسـى غالبا فيه، كـذلك فقد وجدت حواجـز من خشب الخرط ولاسيمـا فى مداخل القباب والمزملات كـما حدث في مدخل قـبة الظاهر برقوق بالنحـاسين (شكل ١٤١) ومدخل قبـتى خانقاة فـرج بن برقوق بقرافـة المماليـك ومزملتـها، أما الحـواجز البـرونزية التى كانت نـادرة الوجود فى العـمارة الإسلامية فى مصر فكانت عبارة عن مشبكات ذات عناصر نباتية وهندسية يحيط بها إطار خشبى، وكان أقدم نماذجـها المملوكية هو مـا وجد في المدرسة الطيـبرسيـة بالجامع الأزهر (٧٠٩ هـ / ١٣٠٩م)، وفى نوافذ المدرسة البرقوقية بالنحاسين وغيرهما (٥٤٣).



شكل١٤١ـ حاجز من خشب الخرط المملوكى فى سبيل الأمير شيخو

أما المقاصير التى عرفتها العمارة الإسلامية فى مصر فكانت على نوعين أولاهما المقاصير التى كانت تعمل فى مواجهة إيوان القبلة غالبا على هيئة مستطيل عال تتقدمه دروة خشبية يتم الوصول إليها من خلال سلم خاص، وكان غير مسموح باستخدامها إلا للسلطان أو الأمير أو صاحب المنشأة حرصا على حياته، وثانيتهما المقاصير الخشبية التى كانت تحيط بتراكيب المدافن فى الأضرحة والمشاهد، وكانت عبارة عن حاجز خشبى مستطيل من خشب الخرط بأحد أضلاعه فتحة باب ذات مصراع واحد أو مصراعين يفضى منها إلى داخل المقصورة.

٣/٢ - العناصر الزخرفية:

حظيت الزخارف فى العمارة والفنون الإسلامية عامة بعناية خاصة ومستمرة حتى بلغت شأوا كبيرا من الجودة والإتقان والتنوع بفضل جهود مضنية خلاقة بذلها الفنانون فى هذا المضمار حتى ابتكروا من خلال تنفيذهم لأشكال هذه الزخارف ضروبا متباينة ذات مميزات شتى كانت بمثابة حقل من أخصب الحقول للدراسة والتأصيل لما اتخذته هذه الضروب من مسار دينى واضح أكسب العمارة الإسلامية وفنونها جوهرها الأنبل الذى تميزت به عن كل فنون العالم القديم، والذى كانت تنفتح فيه على مجالات لا نهائية للإبداع، فما يكاد شعور المشاهد فيها لعمل فنى ينتهى إلى إدراك إكتماله حتى يتبين أنه ينبئ بولادة عمل آخر منبثق منه وهكذا (٥٤٤).

وقد انحصرت عناصر الزخرفة فى العمارة الإسلامية عامة فى خمسة أنواع رئيسية هى الزخارف النباتية والهندسية والكتابية والرخامية والفسيفسائية، وفيما يلى عرض موجز لكل نوع من هذه الأنواع :

٣/٢ - ١ - الزخارف النباتية (راجع شكل ١)

لعبت الزخارف النباتية دوراً هاما وبارزا فى تزيين الآثار الإسلامية الثابتة والمنقولة بسبب تحريم الإسلام محاكاة الطبيعة أو مضاهاةخلق الله سبحانه وتعالى برسم الأشكال الآدمية والحيوانية.، فاقتصرت الزخرفة من ثم على مالا يمت إلى هذا التحريم بصلة، وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى شيوع الزخارف النباتية ذات العناصر المتداخلة أو المتشابكة من أوراق العنب والأكنثس وسعف النخيل ونحوها مما كان التعبير عنه مجردا يعتمد على

التكرار بإيقاع منتظم، ويحقق التباين بواسطة تغيير النور والظل واختلاف الكثافة الزخرفية (٥٤٥).

وكانت الزخارف النباتية التى وجدت على الآثار الإسلامية على نوعين أولهما زخارف نباتية محورة وثانتيهما زخارف نباتية تتخذ كمهاد أو أرضية لزخارف أخرى هندسية وحيوانية وكتابية بحيث تبدو الزخارف فيها على مستويين يزيد ويكمل كلاهما بهاء الآخر ورونقه، وكانت أهم عناصر هذه الزخارف النباتية هى الأوراق ذات الفص الواحد والفصين والثلاثة، وبعض نماذج من الورقة النباتية التركية المعروفة باسم رومى، وورقة الأكنش والمراوح النخيلية الكاملة وأنصافها المتقابلة أو المتدابرة والورود المختلفة ذات الفصوص الثلاثية والرباعية والخماسية والثمانية، والأشجار ولاسيما شجرة السرو التركية، علاوة على الوحدة الزخرفية المعروفة بقرون الرخاء(Corna Copia) وقد وجدت كل هذه الزخارف النباتية فى آثار العصر المملوكى الثابتة والمنقولة على السواء(٥٤٦).

وحقق المسلمون فى هذا النوع من الزخرفة هدفين رئيسيين أولهما ذلك الطابع المعمارى الزخرفى الذى ميز العمارة الإسلامية على غيرها من عمائر العصور الأخرى لأن أشكال زخارفهم النباتية كانت قد اتجهت اتجاها عاما لاخاصا، وكان من نتيجة هذا الاتجاه - كما يقول أوليج جرابار - أن استطاع المسلمون أن يفوا بحاجاتهم الإسلامية فى أراض مختلفة ذات أساليب معمارية متنوعة، وثانيهما هو أنهم انتفعوا بما ورثوه عن العمائر المسيحية فى العصور الوسطى، وأعطوا معان جديدة لأشكال كانت معروفة وشائعة من قبلهم ، كما أعطوا معان قديمة لمبتكرات جديدة، إضافة إلى ما ابتكروه هم من أشكال نباتية شتى (٥٤٧).

٣/٢-٢-الزخارف الهندسية (راجع شكل ٢)

لاشك أن المسلمين كانوا قد وجدوا فى الزخارف الهندسية وفى ضروبها الفنية المختلفة أكثر مما وجدوه فى الزخارف النباتية من أمر البعد عن تصوير الكائنات الحية في فنونهم، وابتكروا فى هذا النوع من الزخرفة الهندسية الكثير من الضروب التى دفعت البعض إلى القول بأن براعة المسلمين فيه لم تكن بسبب الشعور والموهبة فحسب بل كانت نتيجة علم وافر بضروب الهندسة العلمية (٥٤٨)

وتتكون الزخارف الهندسية عامة من الخطوط بأنواعها المستقيمة والمائلة والمتكسرة والمتموجة ، ومن المربع والمستطيل والمعين والمثلث والدائرة، ومن الأشكال السداسية والثمانية والمتعددة الأضلاع والأطباق النجمية، وكان الأسلوب الهندسى غالبا لا يشكل موضوعا زخرفيا قائما بذاته فيما عد ا بلاطات القاشانى التى شاع استعمالها منذ القرن (٧ هـ / ١٣ م) فى عصر دولة المماليك البحرية،ولكنه كان يشارك الطرز الأخرى ويقوم بتقسيم المواضيع الزخرفية فيها ويحدد وحداتها تحديدا واضحا، ويمكن تقسيم الزخارف الهندسية تبعا لذلك إلى نوعين أولهما زخارف هندسية بسيطة تتكون من المثلثات والمعينت والمربعات والمستطيلات والدوائر والخطوط بأنواعها المختلفة المشار اليها، وثانيهما زخارف هندسية مركبة تتكون من الأشكال النجمية المتعددة والضروب الهندسية المعقدة التى شاعت فى الزخرفة الإسلامية عامة، والمملوكية خاصة، وقد وجدت هذه الزخارف الهندسية كما كان الحال فى الزخارف النباتية على ضربين أحدهما ضروب هندسية بحتة والآخر ضروب هندسية تحوى بداخلها أشكالا زخرفية نباتية وحيوانية [٥٤٩].

وكانت الخطوط المختلفة بصفة عامة هى أصل أى تشكيل هندسى ، واستطاع الفنانون عن طريقها التوصل إلى الأشكال الهندسية المختلفة المشار إليها، والتي لعبت دورا زخرفيا هاما فى الفنون الثابتة والمنقولة ليس فى مصر وحدها وإنما فى كل أنحاءالعالم الإسلامى ، وكانت الأطباق النجمية وأجزاؤها من أهم العناصر الهندسية فى زخارف الآثار المملوكية، وقد بلغت في عمائرهم وآثارهم المنقولة التى لازلت باقية حتى اليوم أقصى درجات الابتكار والتعقيد [٥٥٠]، ويتكون الطبق النجمى عادة من ترس فى الوسط يختلف عدد أضلاعه من شكل إلى آخر وتحيط به وحدات زخرفية مختلفة كاللوزة (السروة) والكندة وبيت غراب والنرجسة والتاسومة والمخموس والسقط وغطاء السقط [٥٥١].

٢/٣-٣-الزخارف الكتابية (راجع شكل ٣)

كانت الكتابات العربية التى استخدمها الفنان المسلم فى آثاره الثابتة والمنقولة هى ثالثة العناصر الزخرفية التى ابتعد من خلالها عن مضاهاة خلق الله سبحانه وتعالى ، وقد استخدمت هذه الكتابات فى داخل الأبنية المملوكية المشار إليهاوفي خارجها لخدمة هدفين أساسيين أولهما تاريخ هذه المنشأت وإثبات أسماء وألقاب ووظائف منشئيها، وثانيهما تزيينها بهذا العنصر الكتابى الذى اتخذ أنماطاوأشكالا متباينة ساعدت على إبراز هذه

العمائر بصورة بالغة البهاء والرونق، وكان لنزول القرآن الكريم على النبى (ﷺ) باللغة العربية وقسم الحق سبحانه وتعالى بالعلم فى قوله عز من قائل ﴿نٓ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾(٥٥٢) ونسبة فضل التعليم به إلى ذاته القدسية فى قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ ۝ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۝ عَلَّمَ الإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾(٥٥٣) أثرا بالغا دفع المسلمين لأن يخصوا الكتابة العربية فى فنونهم بالكثير من الرعاية والاهتمام، فاستطاعوا بجهودهم التى بذلوها فى هذا الشأن مضافا إليها طبيعة الخط أن يصلوا بهذه الكتابة إلى أسمى مراحل الإزدهار.

وفى عصر المماليك البحرية أكثر الخطاطون - إلى جانب الخط الكوفى - من استخدم خط الثلث وخط النسخ، وهما ضربان كتابيان متشابهان إلى حد كبير باستثناء أن زوايا حروف الثلث كانت أكثر ليونة من زوايا حروف النسخ، علاوة على تميز خط الثلث بكثرة تشكيل الحروف وتداخل الكلمات بما يثبت قدرةالخطاط الذى قام بكتابتها (٥٥٤)، أما فى عصر المماليك البرجية فقد شاع استخدام خط الثلث فى النصوص التاريخية بينما شاع استخدام خط النسخ فى الآيات القرآنية وندر استخدام الخط الكوفى تماما باستثناء وجوده فى الآيات القرآنية فقط، كما حدث فى جامع المؤيد وقبة يشبك من مهدى (٨٨٢هـ/ ١٤٧٢م) ومدرسة الغورى وغيرها، واستخدمت الألوان فى الزخارف الكتابية منذ العصر الفاطمى كما حدث فى مشهد السيدة رقية (٥٢٧هـ/ ١١٣٣م) واستمرت هذه الظاهرة فى كتابات العصر المملوكى، ونجد أمثلتها البحرية على العروق الخشبية فى قبة الناصر محمد بن قلاوون (٦٩٥ - ٧٠٣ هـ/ ١٢٩٥ - ١٣٠٤م) وأمثلتها البرجية فى قبتى خانقاة فرج بن برقوق وغيرها، وقد عرفت الكتابة التاريخية على واجهات العمائر الإسلامية فى مصر بلفظ الطراز، ونجد أمثلته البحرية فى واجهة قبة قلاوون، وأمثلته البرجية فى الإيوان الشرقي بمسجد القاضى يحيى ببولاق (٨٥ - ٨٥٣ هـ/ ١٤٤٨ - ١٤٤٩م) وغيرهما(٥٥٥).

ولعل أحسن الأمثلة الدالة على ما بلغته هذه الكتابة فى العمارة المملوكية هو ذلك الإزار الجصى الذى يحيط بإيوان القبلة فى مدرسة السلطان حسن، ويشتمل على كتابات كوفية رائعة ذات حروف مزخرفة تحتوى على آيات من سورة الفتح إن دلت على شئ فإنما تدل على وضوح الذوق الحسى المرهف فى تكوينات الأشرطة الكوفية التى تلتف حول جدران الصحن والإيوان، وهى أشرطة تعد من أجمل أمثلة الكتابة الكوفية فى العالم

الإسلامى كله، بل لقد وجدت فى بعض منشآت هذا العصر المملوكى وزرات رخامية تنتهى بطراز إنشائى مذهب كما حدث فى المدرسة الظاهرية الجديدة وغيرها (٥٥٦).

وماتجب الإشارة إليه فى هذا الصدد أن اختيار الآيات القرآنية التى استخدمت على العمائر الإسلامية فى مصر عامة والمملوكية خاصة كان يتم بشكل يتناسب تماما مع نوعية هذه العمارة، فنجد فوق المحاريب عادة قوله تعالى ﴿قَدْ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ ﴿١٤٤﴾﴾ [البقرة / ١٤٤]

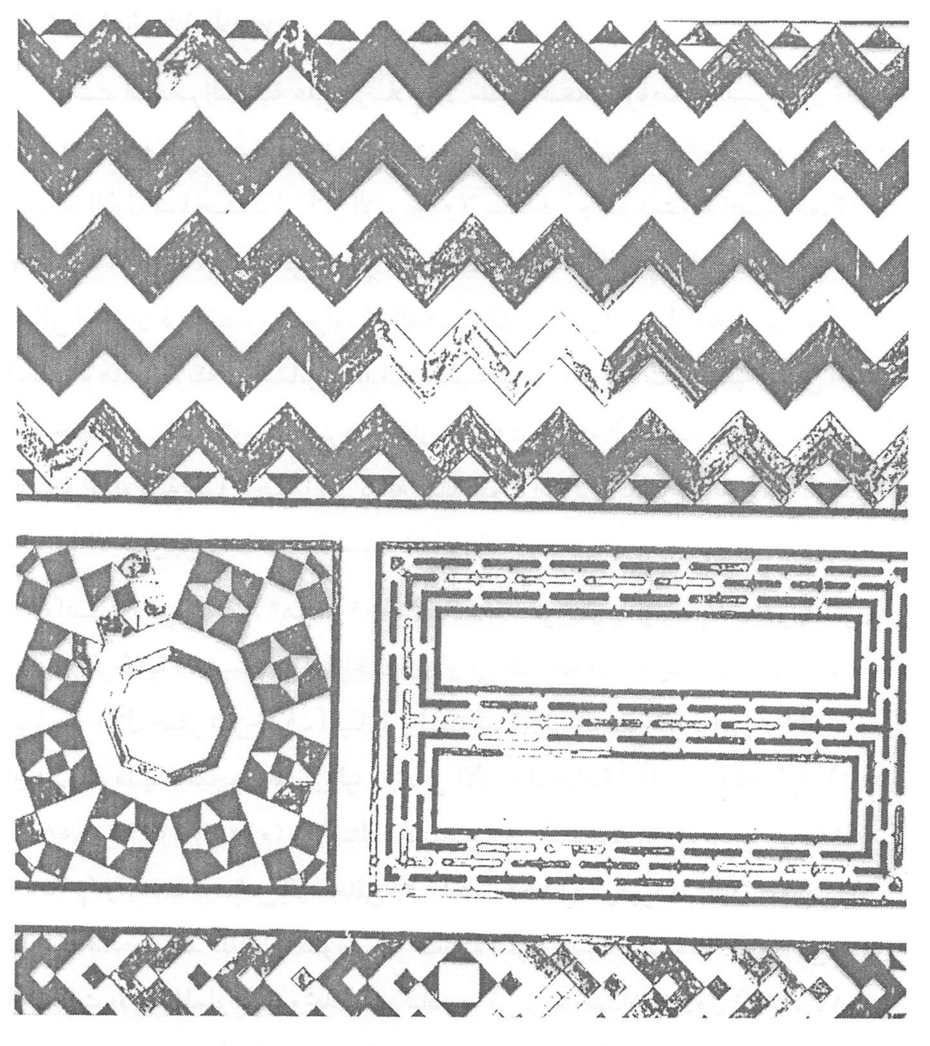
أو قوله عز من قائل «ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره »(٥٥٧).

ونجد فى الأسبلة قوله عز وجل ﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا﴾ [الإنسان / ٥] وعلى المنابر قوله تعالى ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَىٰ وَيَنْهَىٰ عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾ [النحل / ٩٠]، وعلى المآذن قولة عز من قائل ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِن يَوْمِ الْجُمُعَةِ فَاسْعَوْا إِلَىٰ ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا الْبَيْعَ ذَٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ﴾ [الجمعة/ ٩] ونجد على واجهات المساجد والمدارس قوله تعالى ﴿ إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ فَعَسَىٰ أُولَٰئِكَ أَن يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ ﴾ [التوبة / ١٨] (٥٦٢) أما القباب الضريحية التى انتشرت فى عصر المماليك بكثرةفنجد فيها الآيات القرآنية الخاصة بالجنة ومنها قوله عز وجل ﴿إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي مَقَامٍ أَمِينٍ ﴿٥١﴾ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ ﴿٥٢﴾ يَلْبَسُونَ مِن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَقَابِلِينَ ﴿٥٣﴾ كَذَٰلِكَ وَزَوَّجْنَاهُم بِحُورٍ عِينٍ ﴾ [الدخان / ٥١ : ٥٣](٥٦٣)، وعلى التراكيب الرخامية القائمة فوق فساقى الدفن بهذه القباب نجد آية الكرسى من قوله تعالى ﴿اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ ﴾ إلى قوله عز من قائل ﴿ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ﴾ [البقرة / ٢٥٥] (٥٦٤) أو قوله ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾ [الرحمن/ ٢٦: ٢٧] (٥٦٥).

٣/٢-٤-الزخارف الرخامية:

عرفت العمائر السابقة على الإسلام ولا سيما عمائر الرومان والبيزنطيين تكسية الجدران بألواح من الرخام الملون، وانتقلت هذه الصناعة الفنية إلى العمارة الإسلامية فى صدرها الأول كما حدث فى آثار الأمويين ولا سيما فى جامع دمشق وقصير عمرة (٩٤-٩٧هـ/ ٧١٢-٧١٥م)، أما فى مصر فقد استخدمت الألواح الرخامية الملونة فى تكسية أسافل الجدران فى القصور الطولونية والفاطمية التى لم يبق الزمن للأسف منها شيئًا، وكثر استخدام هذه الطريقة فى عمائر المماليك الدينية لفرش الأرضيات وتكسية أسافل الجدران كما حدث فى قبة قلاوون وغيرها، وكان ارتفاع التكسية الرخامية لأسافل جدران هذه الأبنية المملوكية يصل أحيانا إلى بداية عقد المحراب فى جدار القبلة بينما اكتفى في الحوائط الأخرى بوزرات مرتفعة نسبيا. (شكل ١٤٢).

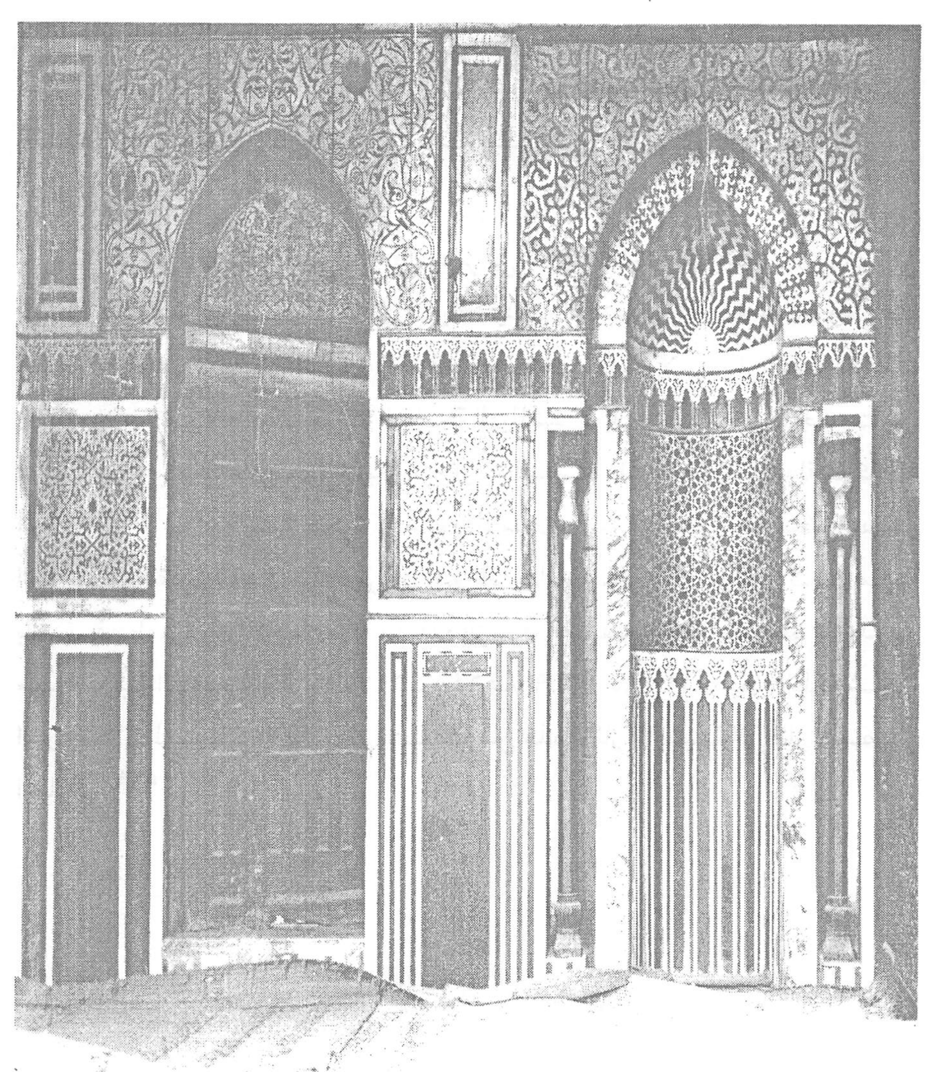
واعتبارا من القرن (٩هـ/ ١٥م) استخدمت الزخارف المُنزَّلة بالمعجون الملون فى الألواح الرخامية المغشية لوزارات الجدران، أو فى المسطحات الحجرية أو الجصية الموجودة بها من خلال حفر الزخارف النباتية والهندسية على السطح الرخامى أو الحجرى أو الجصى ثم ملئها بالمعجون المشار إليه، ونرى الأمثلة الرخامية لذلك في قبة برقوق (٨٠١-٨١٣هـ/ ١٣٩٩-١٤١١م) والأمثلة الجصية فى مدرسة أبى بكر مزهر (٨٨٤هـ/ ١٤٧٩م) ومسجد قجماس الإسحاقى (٨٨٥هـ/ ١٤٨٠م) وغيرهما [٥٦٦] (شكل ١٤٣) ثم استخدمت بعد ذلك الفصوص الرخامية الملونة بأشكال هندسية رائعة فى تكسية أرضيات الأبنية المملوكية، ونجد أقدم نماذجها فى بيمارستان قلاوون (٦٨٣-٦٨٤هـ/ ١٢٨٤-١٢٨٥م) ثم تبعته أرضيات غالبية العمائر المملوكية الدينية والمدنية ولاسيما الجركسية منها حيث بلغت هذه الصناعة حينذاك شأوا لم تبلغه من قبل، ونرى روائعه فى العديد من عمائر هذا العصر حتى اليوم، وكان من المعتاد حينذاك أن تكسى هذه الأرضيات إما بأشرطة بلقاء وإما بفصوص دقيقة ملونة تجمع بعضها إلى بعض فى أشكال هندسية رائعة عرفت بالرخام الخردة، وكانت مناطقها المستطيلة تسمى بالمراتب ومناطقها الدائرية تسمى بالمدورات.



شكل١٤٢ـ أرضية مملوكية من الرخام الخردة فى قبة الغورى

وإلى جانب استخدام الألواح الرخامية الملونة لتكسية وزرات الجدران، واستخدام الفصوص الرخامية الملونة فى فرش الأرضيات بالعمائر المملوكية، فقد استخدم الرخام أيضا فى عمل دكك المبلغين كما حدث فى مسجد ألماس الحاجب ومدرسة السلطان حسن وجامع الماردانى وغيرها، وفى عمل المنابر كماحدث فى مسجد الخطيرى وغيره، وفى عمل الفساقى والصحون الصغيرة ونحو ذلك، إلا أن ندرته فى مصر كانت قد أدت إلى إعادة

استخدام الكثير منه طوال العصر المملوكى كما حدث مثلا عندما صادر الأمير صرغتمش الناصرى رخام دار علم الدين بن زنبور المعروفة بالسبع قاعات، وعندما أخذ السلطان برسباى رخام مدرسته من قصر البيسرى بين القصرين الفاطميين، وعندما أمر السلطان الغورى بفك رخام قاعات أبى بكر مزهر ونقلها إلى الدهيشة وغير ذلك(٥٦٧).



شكل١٤٣ـ زخارف منزلة بالمعجون الأسود والأحمر الطوبى فى مدرسة ابن مزهر

٢/٣-٥ الزخارف الفسيفسائية (راجع شكل ١٢٢)

كانت الزخارف الفسيفسائية واحدة من أهم عناصر الزخرفةالتى عرفتها العمارة الإسلامية منذ العصور المبكرة كما أسلفنا عند الحديث عن قبة الصخرة بالقدس والجامع الأموى فى دمشق، والمعروف أن الفسيفساء كانت فنا شائعا فى الدولة البيزنطية ولاسيما فى عمائر الطراز القوطى، وكانت عبارة عن قطع صغيرة تصنع فى قوالب مكعبة ذات ألوان زاهية فى لوحات جدارية، ورغم أن اليونانيين هم الذين اشتهروا بالفسيفساء وعنهم أخذها القرطاجنيون فى القرن الثالث الميلادى إلا أن اليابانيين كانوا أهل هذه الصناعة[٥٦٨].

وقد ظهرت أول نماذج الفسيفساء فى مصر فى مدينة الأسكندرية وانتقلت رسومها إلى البسط الصعيدية التى كانت تصنع فى مدينة أنتينوى التى تعرف بالشيخ عبادة، وعن هذا الطريق كان للنسيج القبطى أثره فى زخارف العمارة الإسلامية ولاسيما فى تيجان الأعمدة والعقود التى تعلوها، حيث تحولت الزخرفة الهيللينستية إلى أشكال جديدة جمعت بين ورقة الأكنثس الوافدة من سوريا وبين الزخارف الهندسية المتشابكة والمجدولة مما كان له أثره فى الزخارف الهندسية المبكرة فى الفنون الإسلامية، ورغم ما ورد فى بعض المصادر العربية فى القرن (٤هـ/ ١٠م) من أن حوائط جامع عمرو بن العاص كانت مزينة بالفسيفساء، إلا أن أقدم ما نعرفه من هذه الزخرفة الفسيفسائية فى مصر هو ما نجده فى محراب قبة الصالح نجم الدين (٦٤٧ ـ ٦٤٨هـ/ ١٢٤٩ ـ ١٢٥٠م) وقبة الملكة شجرة الدر خلال العصر الأيوبى، ثم انتقلت من هذه الآثار الأيوبية إلى آثار العصر المملوكى[٥٦٩].

الفصل الثالث

فنون العمارة المصرية الإسلامية
فى العصرين العثمانى والعلوى
(٩٢٣-١٣٧٢هـ/ ١٥١٧-١٩٥٢م)

الفصل الثالث

فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصرين العثمانى والعلوى (٩٢٣-١٣٧٢هـ/ ١٥١٧-١٩٥٢م)

١- فنون العمارة المصرية الإسلامية فى العصر العثمانى (٩٢٣-١٢٢٠هـ/ ١٥١٧-١٨٠٥م).

كان للتطورات السياسية التى أعقبت الفتح العثمانى لمصر سنة (٩٢٣هـ/ ١٥١٧م) أثر كبير فى الفنون والصناعات والعمارة، حيث نقل العثمانيون ـ كما أسلفنا ـ أمهر الصناع والبنائين من مصر إلى استانبول فسرى التدهور فيما بقى فيها من حرف وصناعات،[٥٧٠] ولعل خير الأمثلة الدالة على ذلك أن بعض مبانى القاهرة التى يرجع تاريخها إلى عصر الإنتقال بين حكم المماليك وفتح العثمانيين كانت قد طرأت عليها تغييرات جديدة مما لم يكن شائعا من قبل، فهى ليست عثمانية الطراز بعد من ناحية الشكل والتخطيط، وليست فى نفس الوقت بذات القيمة المعمارية والفنية المملوكية، ونرى ذلك فى مسجد خاير بك ومسجد بيبرس الخياط وغيرهما،[٥٧١] وظل هذا التدهور قائما ومستمرا حتى تأثرت العمارة والفنون الإسلامية عامة فى القرن (١٢هـ/ ١٨م) بطرازى الباروك والروكوكو الأوروبيين، ودخلت على هذه الفنون منهما تأثيرات كثيرة غيرت من أصولها ومعالمها وأفقدتها فى النهاية جمالها ورونقها اللذين كانا لها من قبل.

وصفوة القول أن العثمانيين وجدوا فى مصر الكثير من العمائر الدينية والمدنية والحربية، وكان من المفروض أن يحافظوا على هذه المنشآت التراثية ولكنهم أهملوها، وظل قلب القاهرةالقديمة وما فيه من عمائر على ما هو عليه حتى أواسط القرن (١٣هـ/ ١٩م) حيث انهارت قبة الإيوان الكبير لجامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة، ووقعت مئذنة جامع السلطان حسن وتخربت قبته الضريحية وتشعثت مئذنة ابن طولون وأتلفت المياه أساسات جامع الحاكم، وكان هذا كله لا يرقى رغم خطورته إلى ما حل بآثار القاهرة نتيجة للفتن والصراعات وعوامل التدمير التى أذكتها روح العداء والإنتقام، وكثيرا ما اقتلع هؤلاء

العثمانيون قصورا من أساسها للانتفاع بموادها فى أبنيتهم، بل لقد نهب السلطان سليم الأول كثيرا من نفائس مدينة القاهرة واستولى على الشماعد الفضية التى كانت بمسجد السيدة زينب، ونقل كميات كبيرة من الرخام الذى احتوته قصور القلعة عبر بولاق إلى الآستانة، وخرب سنة (١٠٧٦هـ/ ١٦٦٥م) جامع المؤيد بالمدافع(٥٧٢).

١/١- العمارة العثمانية الدينية:

احتفظ العثمانيون بعدة أمثلة من تصميم المسجد المملوكى الذى ظل مألوفا فى القاهرة حتى القرن (٩هـ/ ١٥م) ومن هذه الأمثلة جامع آق سنقر (١٠٨١هـ/ ١٦٧٠م) الذى يمثل صورة تقليدية متدهورة عما كان من قبل، وجامع عثمان كتخدا (١١٤٧هـ/ ١٧٣٤م) الذى لم يشتمل على دكة للمبلغ فى نهايته كما كان الحال فى العصر المملوكى. بل وضعت دكته فى الإيران الشمالى الغربى مقابلة للمحراب، وصار هذا الوضع بعد ذلك ظاهرة عثمانية فى كل المساجد التى أنشئت فى عهدهم تقريبا.

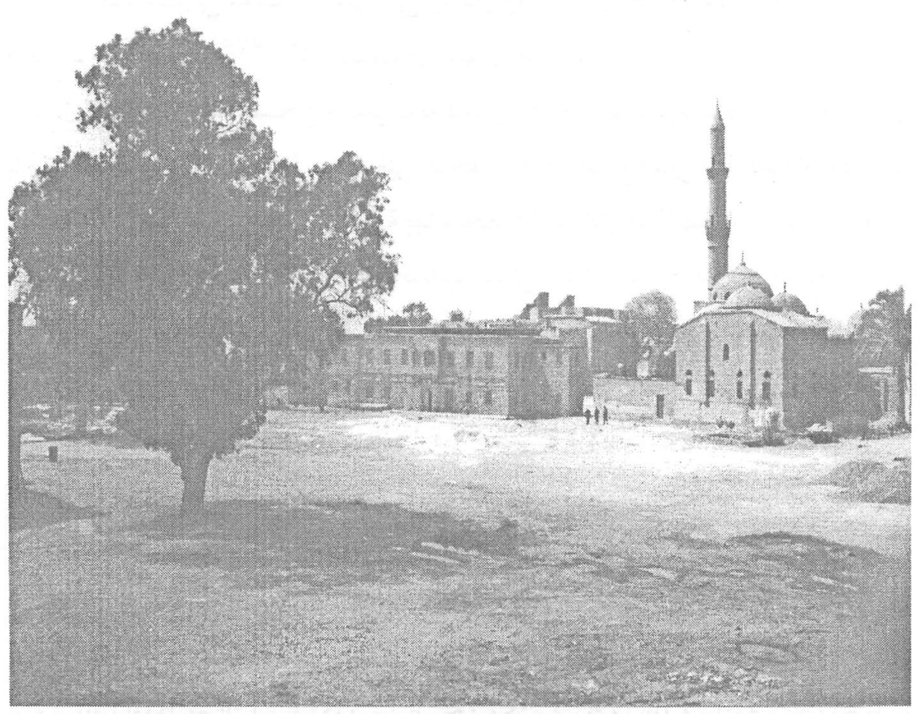
وشيدت عدة مدارس مصرية فى بداية العصر العثمانى كانت بعيدة كل البعد عن الجمال المعمارى والفنى الذى ألفته طوال عصورها التاريخية السابقة، ونرى من أمثلة هذا التدهور مدرسة الدشطوطى التى كانت ذات تخطيط متعامد سارت عليه بعد ذلك عدة مساجد أخرى مثل مسجد محب الدين أبو الطيب (٩٣٥هـ/ ١٥٢٨م) ومسجد الهياتم (١١٧٨هـ/ ١٧٦٤م) وغيرهما مما اختلفت تفاصيلها اختلافا كبيرا بين مسجد وآخر حتى أنه يصعب الحكم بتبعيتها لطراز معمارى معين(٥٧٣).

وصفوة القول أن الطرز التى أدخلها العثمانيون على العمارة الدينية فى مصر كانت تنحصر فى أربعة أنماط رئيسية تمثل أولها فى طراز الأناضول وهو طراز بيزنطى ومن أحسن أمثلته جامع سليمان باشا الخادم المعروف بجامع سارية الجبل بالقلعة وجامع الملكة صفية، وتمثل ثانيهما فى طراز الإيوانات ذات القباب الكنسية ومن أحسن أمثلته جامع سنان باشا ببولاق (٩٧٩هـ/ ١٥٧١م) وجامع محمد بك أبو الدهب بالأزهر (١١٨٧هـ/ ١٧٧٣م)، وتمثل ثالثها فى طراز الآستانة الذى نقله العثمانيون من آسيا الصغرى ومن أحسن أمثلته جامع محمد على باشا الكبير بالقلعة (١٢٤٦-١٢٦٥هـ/ ١٨٣٠-١٨٤٨م)، وتمثل رابعها فى طراز الصحن بغير قباب ومن أحسن أمثلته جامع المحمودية بالقلعة (٩٧٥هـ/ ١٥٦٨م) وجامع محمود محرم (١٢٠٧هـ/ ١٧٩٢م)(٥٧٤).

ومن ثم فقد امتازت العمارة العثمانية الدينية بطرازين رئيسيين مختلفين إلى حد كبير تمثل أولهما فى احتفاظ هذه العمارة الدينية العثمانية بالطراز المملوكى بالنسبة للمساجد والمدارس ذات الصحن المكشوف الذى تحيط به الأروقة من جميع الجهات أعمقها إيوان القبلة، غير أن تصغير مساحة المدارس جعل التخطيط المتعامد يتلاشى تدريجيا حتى اقتصرت المدرسة فى معظم الأحيان على رواقين وفى أحيان أخرى على رواق واحد فقط فيما عرف بالزاوية،(٥٧٥) وتمثل ثانيهما فى ظهور طراز المسجد المستطيل الذى ينقسم إلى مربعين يتوسط أولهما صحن مكشوف به فسقية أو قبة للوضوء عرف عند العثمانيين بالحرم يحيط به رواق تغطيه قباب صغيرة ضحلة، واتخذ المربع الثانى بيتا للصلاة تغطيه قبة كبيرة فى الوسط ترتكز على رقبة عالية بها مجموعة من النوافذ للتهوية والإنارة تحيط بها قباب صغيرة فى الأركان أو أجزاء من قباب (شكل ١٤٤) كما حدث فى جامع سليمان باشا الخادم بالقلعة والذى يعد أول مثل للعمارة العثمانية الدينية فى مصر، ويتكون من صحن سماوى يتقدم بيت صلاة تغطيه قبة مركزية تجاورها أنصاف قباب ضحلة نقشت كلها - مع جدران بيت الصلاة - بزخارف جصية ملونة ذات طراز عثمانى،(٥٧٦) (شكل١٤٥) وانحصر هذا التصميم فى مستطيل ينقسم إلى مربعين يشتمل الجنوبى منهما على بيت صلاة قسمه المعمار بدوره إلى ثلاثة أقسام أوسطها كبير يتقدم المحراب تغطيه قبة كبيرة فى أركانها قباب صغيرة، والجانبيان صغيران غطى كل منهما بقبة أيضا، بحيث أصبح بيت الصلاة تغطيه قبة كبيرة فى الوسط على جانبيها فى القسمين الآخرين قبتان صغيرتان، أما المربع الثانى فيتكون من صحن مكشوف تتوسطه قبة للوضوء ويحيط به رواق على هيئة مربعات متجاورة تغطيها قباب صغيرة ضحلة تزينها من الداخل زخارف نباتية وهندسية ملونة، وتكتنف ركنى الضلع المواجه لجدار القبلة مئذنتان عثمانيتى الطراز لكل منهما بدن مضلع مرتفع ينتهى بقمة مخروطية مدببة(٥٧٧).

وبذلك استخدمت العمارة العثمانية فى مصر طرازا جديدا تميز بالتأثير البيزنطى، كانت أبرز خصائصه القبة الرئيسية الكبيرة التى تحيط بها قباب ثانوية صغيرة وأنصاف قباب، وقد أصبح هذا النظام منذ سنة (١٣٣٥هـ/ ١٩١٦م) بمثابة الطراز القومى المميز للعمارة العثمانية،(٥٧٨) وصارت هذه الوحدة المعمارية بعد ذلك تقليدا شائعا فى عمارة الجوامع العثمانية بعد أن كانت القبة علما على الأضرحة والمقابر فى العمارة السابقة على هذا

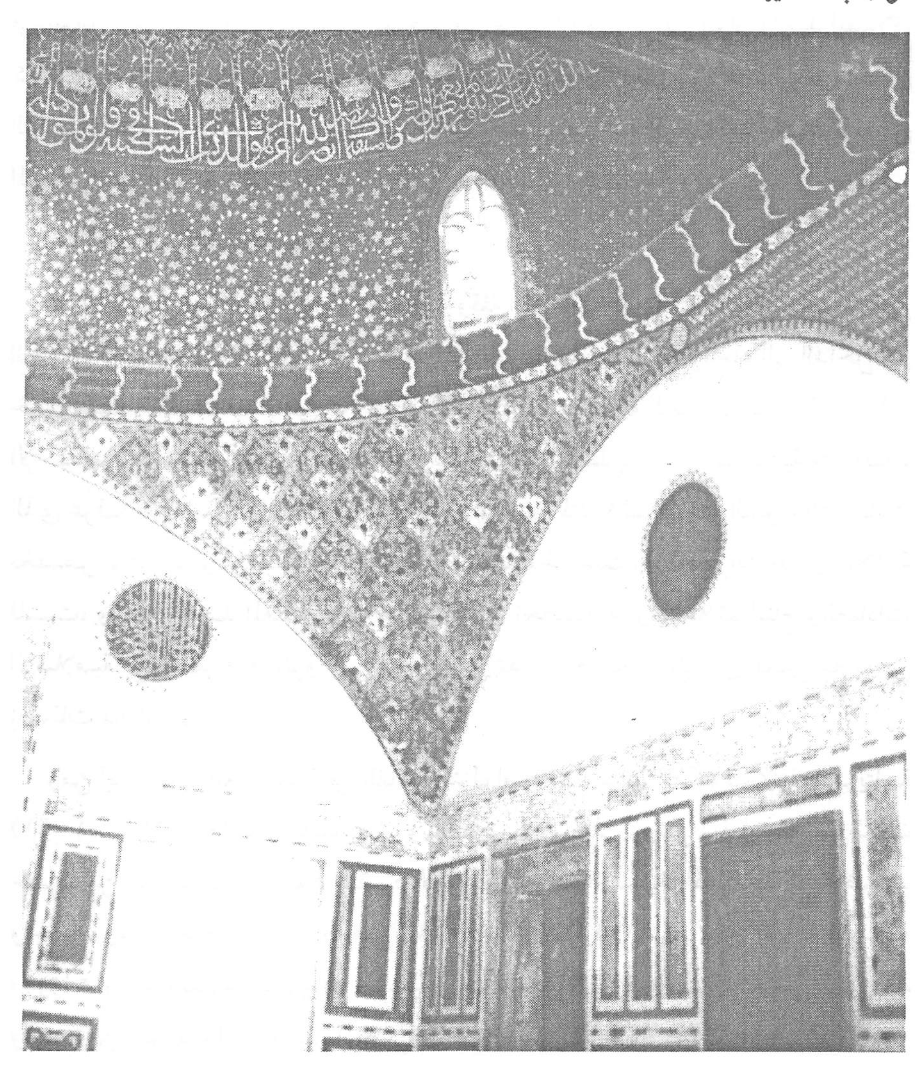
العصر فقط، وظهر المبنى المركزى المغطى بقبة كبيرة تمهد لها قباب صغيرة من حولها، وقد لوحظ فى عمارة هذا العصر ظهور عنصر الإضاءة فى شكل سقف معلق مما يعطى نورا قويا ينساب فى الفراغ الداخلى تعبيرا رمزيا ـ على ما يبدو ـ عن النور والهداية والإيمان(٥٧٩).



شكل١٤٤ـ مسجد سليمان باشا الخادم (سارية الجبل بالقلعة) ويظهر فى عمارته العثمانية أسلوب التغطية بالقباب بدلا من السقوف الخشبية المسطحة

ورغم ظهور التأثير البيزنطى فى هذه العمارة العثمانية الدينية من حيث الشكل والمظهر ولاسيما كثرة القباب التى اتخذت مكانا هاما وبارزا فى المسجد، إلا أنها حافظت فى تفاصيلها الداخلية وزخارفها على التقاليد المصرية المملوكية كما حدث فى جامع البردينى (١٠٢٥ـ١٠٣٨هـ/ ١٦١٦ـ١٦٢٩م) الذى تميز بأرضيات ووزرات رخامية وأعمال خشبية فى السقوف والمقرنصات لا تقل جمالا وإتقانا عن مثيلاتها فى أبنية العصر المملوكى، وما حدث فى تكية السروجية التى تميزت بطراز داخلى تركى وتفاصيل فنية

مملوكية،(٥٨٠) ومع ذلك فقد كان هذا التصميم البازيليكى ضعيفا من وجهة نظرا الأصول التصميمية لأن كلا من بيت الصلاة والفناء كانا لا يرتبطان برباط عضوى لا فى المسقط ولا فى الكتل المعمارية ولا فى المظهر الخارجى، فبينما نجد الصحن فيها يتميز بانبساط أفقى منساب، نجد بيت الصلاة يتميز بكتلة معمارية ضخمة تتجه إلى الارتفاع الرأسى مما يجعل الوحدتين متفاوتتين غير ملتقيتين وهو فى نظريات العمارة عيب من العيوب التى كان من الواجب تحاشيها(٥٨١).



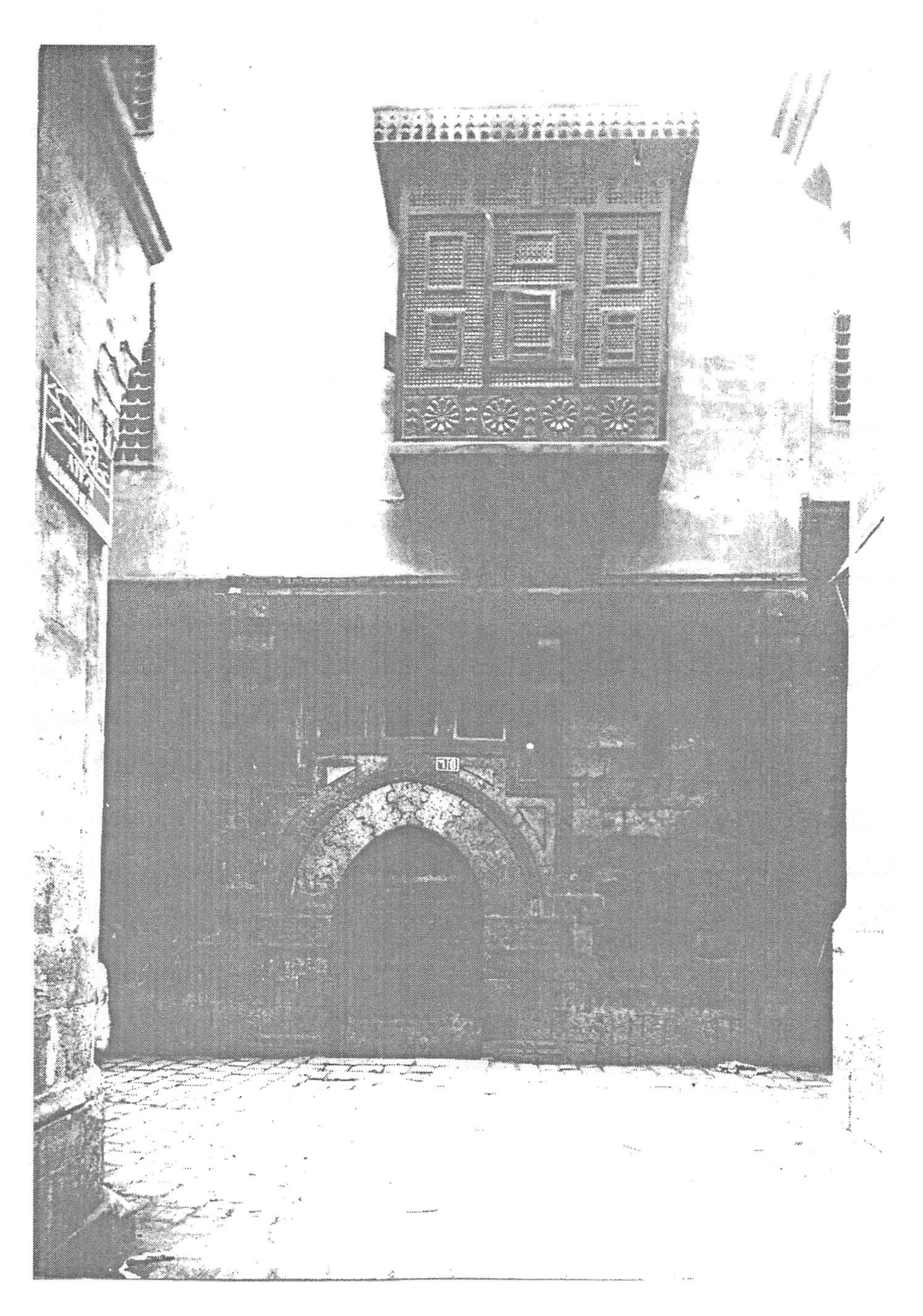
شكل١٤٥ـ زخارف جدارية جصية ملونة ذات طراز عثمانى فى مسجد سليمان باشا الخادم

أما الخانقاوات التى انتشرت فى عمارة العصر المملوكى فقد أخفى العصر العثمانى اسمها التقليدى وأحل محله اسم التكية للدراويش أو الصوفية المنقطعين للعبادة وتنابلة السلطان الوافدين على البلاد ممن لا عمل لهم، فتلتزم الولاية بإعاشتهم فى هذه التكايا، ومع ذلك فإن تخطيط التكية لم يختلف كثيرا عن تخطيط الخانقاة فكانت تحتوى على صحن مكشوف تحيط به مجموعة من الخلوات ذات طابق واحد أو أكثر، وكان الفارق بين التكية والخانقاة هو أن الثانية كانت تحتوى على إيوانات متعامدة تشبه المدرسة قد تنحصر فى إيوانين فقط، أما الأولى فكانت تقتصر فى غالب الأحيان على إيوان واحد للصلاة، كذلك كانت الدراسة فى الخانقاة إجبارية على المقيمين فيها يتولاها شيوخ يمنحون الدارسين فيها إجازات علمية، أما التكية فليس لهذه الدراسة إلزام عليها باستثناء بعض المحاضرات الدينية وحلقات الذكر(٥٨٢).

٢/١- العمارة العثمانية المدنية:

تميزت المبانى السكنية العثمانية بالبساطة وقلة الفتحات على الشارع، وإن وجدت ففى الطوابق العليا وتغطيها مشربيات خشبية، كما تميزت هذه الأبنية بالإنتماء إلى الداخل من خلال الصحن المكشوف الذى يتوسط البناء والذى روعيت فيه الظروف المناخية والتقاليد الإجتماعية، فاشتمل البيت العثمانى على فناء سماوى تحيط به وحدات سكنية مثل المقعد الذى عرف بالسلاملك والقاعة الرئيسية التى عرفت بالمندرة ثم القاعة الثانوية التى كانت تخصص لأهل الدار من النساء وزائراتهن وعرفت بالحرملك، ثم حجرات المرافق اللازمة للبيت، وربما لم يجد المعماريون العثمانيون تخطيطا أوروبيا يلائم المناخ والعادات الإسلامية فى مصر فاضطروا إلى السير على نمط التخطيط التقليدى المحلى مع بعض إضافات من الذوق الأوروبى.

ومن أبرز الدور العثمانية فى القاهرة منزل آمنة بنت سالم المعروف بمنزل الكريتلية (١٠٤١هـ/ ١٦٣١م) الذى يتميز ببروز الطابق الأول على روشن (خارجة) من ثلاث حطات من المقرنصات، وتنوع عقود الأبواب والنوافذ الجميلة المصنوعة من الخشب والجص، ومنزل جمال الدين الذهبى (١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م) الذى يمتاز بقاعة فخمة ووزرات رخامية بديعة ومشربيات خشبية رائعة (شكل ١٤٦)، وبيت السحيمى الذى يعد واحدا من أهم المزارات العثمانية فى عمارة مصر الإسلامية (١٠٥٨ , ١٢١١هـ/ ١٦٤٨ , ١٧٩٦م) وغيرها(٥٨٣).



شكل١٤٦ـ واجهة منزل جمال الدين الذهبى بالغورية الذى يعد واحدا من أهم المنازل العثمانية فى مصر

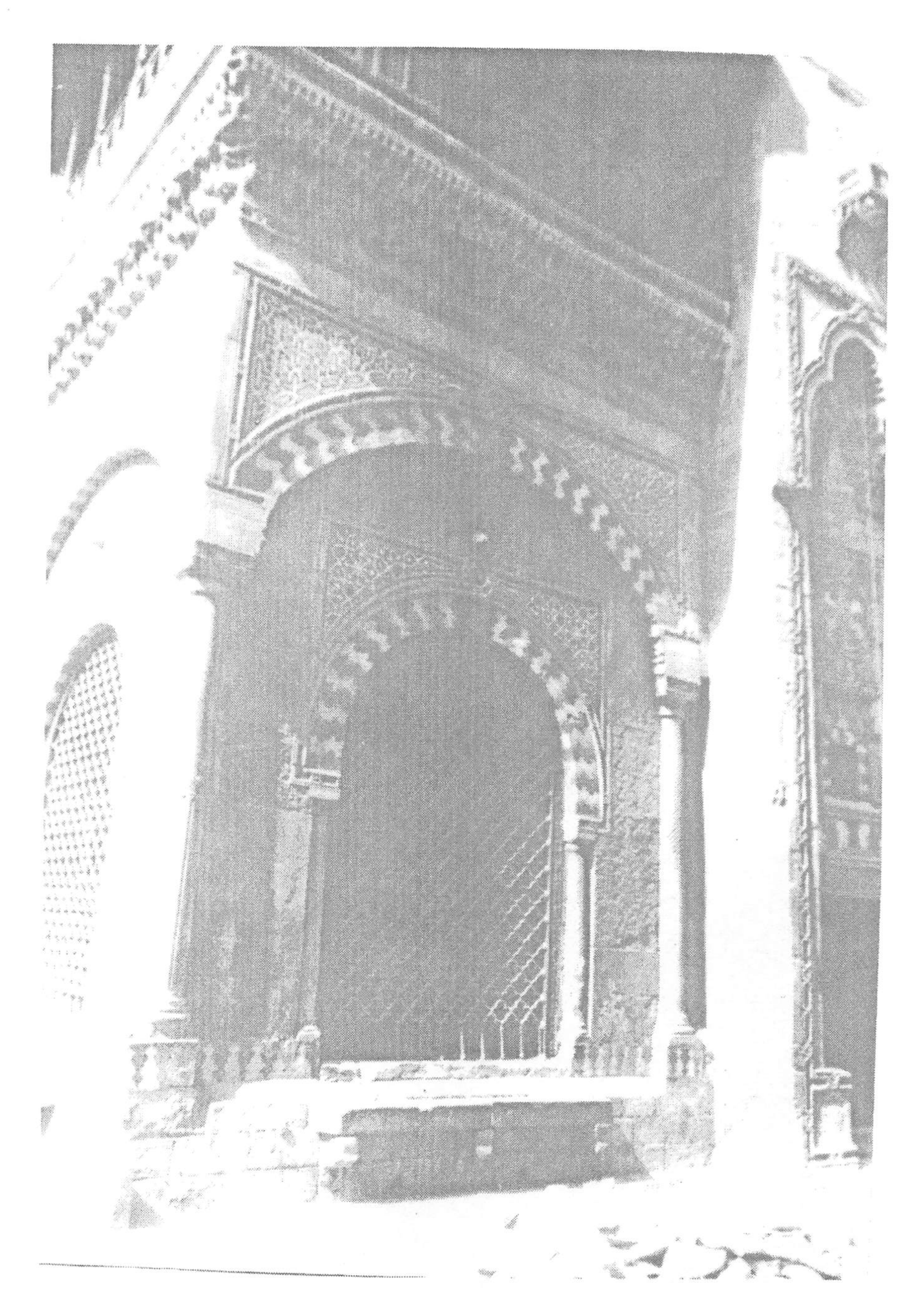
١/٣-الأسبلة والكتاتيب:

كان لدخول العثمانيين إلى مصر أثر مباشر فى التطور الذى حدث على عمارة السبيل والكتاب، فبعد أن كانت هذه المنشأة خلال العصر المملوكى تبنى فى ركن من أركان المسجد أو المدرسة ونحوها، إذا بها تصبح مستقلة فى عمارة العصر العثمانى وذات واجهات مربعة تشتمل على شباك للتسبيل أو أكثر يغشيه حجاب نحاسى جميل كما نرى فى سبيل خسرو باشا (٩٤٢هـ/ ١٥٣٥م) وسبيل عبدالرحمن كتخدا (شكل ١٤٧) وسبيل القزلار (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م) وغيرها[٥٨٤].

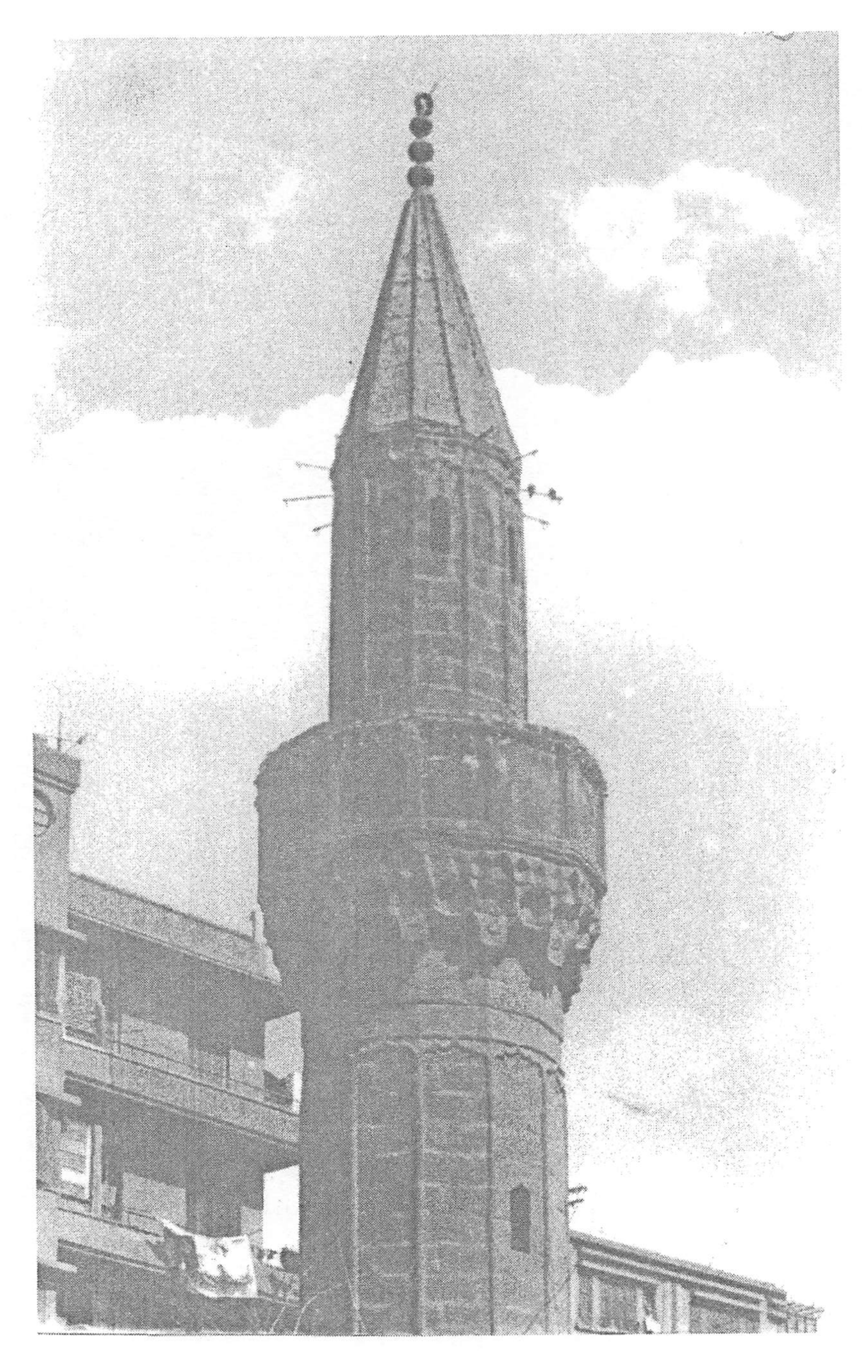
وخلال القرنين (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م) استدارت واجهات هذه الأسبلة وأصبحت تشتمل على تقوسات تعلو شبابيك السبيل الذى صارت له قاعدة تلتف حوله بدرجات من الرخام النفيس كما حدث فى سبيل أم عباس وسبيل رقية دودو (١١٧٤هـ/ ١٧٦١م) وسبيل عبدالرحمن كتخدا بين القصرين (١١٥٧هـ/ ١٧٤٤م) الذى يعد واحد من أجمل الأسبلة العثمانية فى مصر لما امتاز به من دقة النقوش الرخامية فى تواشيح الشبابيك والمصبعات النحاسية المصبوبة فيها، والقاشانى التركى المغشى للجدران من الداخل وبه صورة للكعبة المشرفة، وما اشتمل عليه من كتابات تاريخية من أبيات شعرية تعطى فى نهايتها بعد حل الحروف وحسابها تاريخ الأثر[٥٨٥].

١/٤-المآذن والقباب:

من المظاهر المعمارية التى طرأت على العمارة الإسلامية فى مصر بعد دخول العثمانيين إليها ما نراه فى بعض المآذن التى احتفظت فى البداية بطابعها المملوكى كما حدث فى مئذنة جامع البردينى التى تشبه مآذن عصر قايتباى، ثم ما لبثت المئذنة العثمانية أن صارت رفيعة ممشوقة على نسق مآذن الآستانة التى نقلها الأتراك عن السلاچقة، يحيط ببدنها الأسطوانى المضلع بروزان أو ثلاثة ويعلوها مخروط مدبب كما هو الحال فى الكنائس الأرمينية،[٥٨٦] وبذلك يمكن القول أن المئذنة العثمانية كانت قد تميزت باستدارة بدنها كله تقريبا، ويتكون أغلبها من حزمة من قنوات مقعرة أو ضلوع محدبة رأسية تحزمها عدة نطاقات أفقية استخدمت كشرفات للمؤذنين ترتكز على مقرنصات دقيقة، وتقسم هذه النطاقات بدن المئذنة إلى عدة طبقات ترتفع عادة فوق قاعدة مربعة قصيرة تبدأ من مستوى الأرض فى معظم الحالات، ثم تنتهى فى طرفها العلوى بمخروط له قمة حادة الزاوية اقتبست غالبا من النهايات الرمحية التى كانت تتوج قمم الأبراج فى كنائس العصور الوسطى الأوروبية وبخاصة فى الطراز القوطى وطراز عصر النهضة[٥٨٧](شكل ١٤٨).



شكل١٤٧ـ سبيل وكتاب الأمير عبدالرحمن كتخدا بالنحاسين الذى يعد واحدا من أهم الأسبلة العثمانية فى مصر



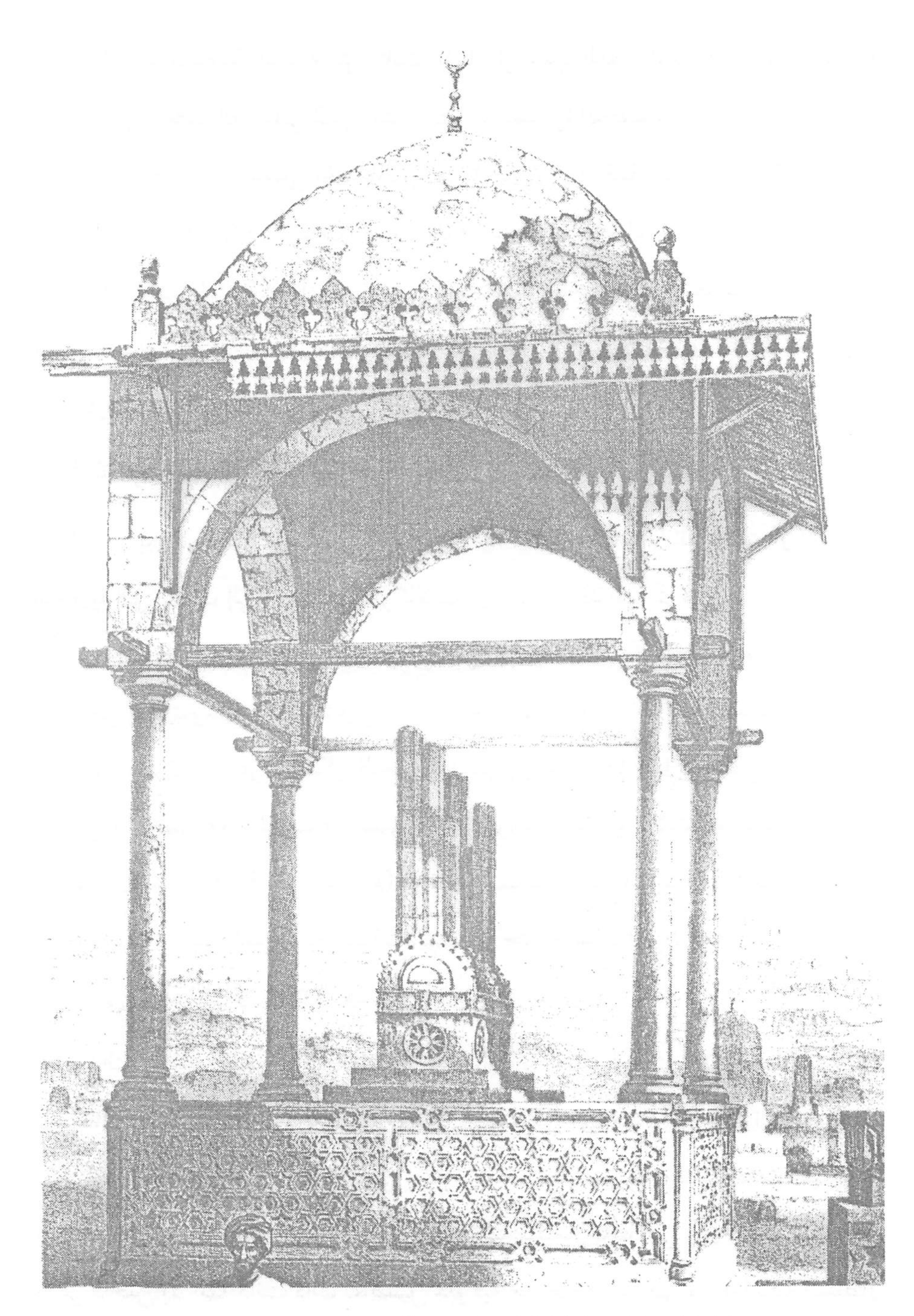
شكل١٤٨ـ مئذنة عثمانية الطراز ذات قمة مخروطية بمسجد ذو الفقار بك

أما القباب الضخمة الفخمة التى كانت علما على مقابر العصر المملوكى فإننا لا نجد لها استمرارا فى العصر العثمانى الذى امتاز بالقباب الصغيرة المنخفضة نقلا عن القسطنطينية كما حدث فى قبة مصطفى أغا جالق (ق١١هـ/ ١٧م) وقبة عثمان بك القازدوغلى (١١٨١هـ/ ١٧٦٧م) وغيرهما، ومع ذلك فقد وجدنا أحيانا عندما توفرت الأموال اللازمة للصرف والرغبة الصادقة فى عمل بناء معمارى جيد نماذج رائعة للقباب العثمانية كما حدث فى قبة الأمير سليمان بالقرافة الشرقية (٩٥١هـ/ ١٥٤٤م) التى لا تقل روعة عن جاراتها من القباب المملوكية[٥٨٨](شكل ١٤٩).

٥/١-الوكالات والخانات والتكايا:

ظهرت بين العمائر العثمانية فى القرنين (١١-١٢هـ/ ١٧-١٨م) الوكالات أو الأسواق التجارية التى تأثرت إلى حد كبير بالوكالات التى كانت قد ظهرت فى عصر قايتباى فى القرن (٩هـ/ ١٥م) وفى عصر الغورى فى القرن (١٠هـ/ ١٦م)، وكانت الوكالة أو الخان عبارة عن بناء يتوسطه فناء مستطيل مكشوف تحيط به جوانب ذات أبواب معقودة يعلوها طابق أو طابقين بهما غرف لسكن التجار الوافدين ودهاليز بها حوانيت تطل على الشارع لعرض بضائعهم، وقد ظهرت فى مصر أمثلة كثيرة من هذه الوكالات العثمانية مثل وكالة سليمان باشا (٩٤٨هـ/ ١٥٤١م) ووكالة حسن باشا الوزير (٩٩١هـ/ ١٥٨٣م) وغيرهما، واستمر ظهور هذه المنشآت التجارية حتى منصف القرن (١٣هـ/ ١٩م) كما حدث فى وكالة الحرمين (١٢٥٥هـ/ ١٨٣٩م) وغيرها[٥٨٩].

أما التكايا التى انتشرت فى العمارة العثمانية فى مصر فكانت - كما أسلفنا - أشبه بالخانقاوات التى عرفت فى العصرين الأيوبى والمملوكى من حيث الوظيفة والتصميم، ولا تكاد تختلف التكية عن الخانقاة إلا فى بعض التفاصيل الصغيرة، وقد وجدت منها تكايا على شكل خاص لم يكن مألوفا من قبل مثل تكية سليمان باشا التى وإن كانت ذات طابع تركى داخلى إلا أنها كانت ذات تفاصيل مملوكية خارجية فى واجهتها، أما تكية السلطان محمود فهى تركية الطراز من الداخل والخارج[٥٩٠].



شكل١٤٩ـ قبة عثمانية الطراز فوق تربة الأمير سليمان بالقرافة الشرقية

٦/١- العناصر الزخرفية والمعمارية:

إذا كانت العناصر الزخـرفية العثمانية قـد مالت أحيانا إلى الغزارة ،والوفـرة مثلما كان الحال فى عـصر قايتبـاى، إلا أن الزخارف القاشـانية كانت قـد زادت عن ذى قبل رغم أن عمارة القـاهرة كانت قد عرفتهـا قبل عصر العثمـانيين، أما العناصر المعمارية فإن التـقاليد البيـزنطية التى ورثتها العـمارة العثمـانية ولاسيمـا طراز الباروك لم يترك لهـا إلا مجالات ضيِّقـة كان من بينها العـقد المدبب والشمسـيات التى تغشيـها الأحجبـة الجصية المـفرغة أو المعشـقة بالزجاج الملون والمقـرنصات المستـقيمة التـى اختلفت عن المقرنصـات المدببة التى كانت منتشرة فى كل من مصر وسورية(٥٩١).

وكانت المحـاريب العثمانيـة بزخارفها الرخـامية صورة صـادقة للمحاريب المملـوكية، ولعل خير الأمثلة الدالة على ذلك هى محاريب مساجـد سليمان باشا وسنان باشا ومحمد بك أبو الدهب وغيرها، ومع ذلك فقد كان التأثير المسيحى على محاريب المساجد العثمانية قد وصل إلى أن يعمل المحراب فى بعض هذه المساجد على هيئة شرقية الكنيسة التى كانت تتصف بالاتساع الذى يسـمح بوضع منضدة يدور من حولها القـائم علي طقوس الصلاة، وخير الأمثلة الدالة على ذلك محراب جامع السلطان سليم الثانى فى أدرنة(٥٩٢).

٧/١- الخصائص العامة لفنون العمارة العثمانية:

مرت العمارة العثمانية خلال تاريخـها الطويل بثلاث مراحل رئيسية امتدت أولاها بين القرنـين (٨ـ٩هـ/ ١٤ـ١٥م) واشتعـلت على طرازين هامين للأبنية المسـاجدية همـا طراز المسجد ذو الوحـدة الواحدة التى اشتملت على مسـتطيل كبير ينقسم إلى مـربعين أحدهما للصلاة والآخر للصحن، وطراز المسجد المتعدد الوحدات الذى اشتمل على الصحن وبيت الصـلاة فى وحدة ودورة الميـاه والميـضأة فى وحـدة ثانيـة، وامتـدت ثانيتـهـما بين القـرنين (١٠ـ١١هـ/ ١٦ـ١٧م) وكـانت بمثـابة العصـر الذهبى لهـذه العـمارة الذى شـيـدت فيـه روائعهـا المعمارية المختـلفة، وامتدت ثالثـتها بين القـرنين (١٢ـ١٣هـ/ ١٨ـ١٩م) وكانت بمثابة مـرحلة التدهور والإضـمحلال الذى أصـابها،(٥٩٣)وقد سـارت فيهـا البساطة غير المعروفة فى العمارة الإسلامية السابقة ولاسيمـا فيما يتعلق بعمارتى المئذنة والقبة، فظهرت قبـاب هرمية فوق المنابر وأخـرى محمولة عـلى عمد رخـامية، كذلك فقـد تدهورت مواد

البناء وأعمال النجارة والصناعات الخشبية التقليدية وانعدمت الزخارف الجصية الرائعة التى كانت تزين العمائر السابقة(٥٩٤).

ومع ذلك فقد بقيت صناعة الرخام وزخرفة السقوف محتفظة بدقتها وجمالها، وكذا صناعة كسوة الأبواب الخشبية بالرقائق النحاسية التى كفتت فى كثير من الأحيان بالفضة، ووجدت عناصر زخرفية جديدة لاسيما كسوة الجدران والقباب والمحاريب ببلاطات القاشانى مثلما حدث فى أول القرن (٨هـ/ ١٤م) فى قبة سبيل الناصر محمد بن قلاوون بجوار مدرسة أبيه، وفى قباب طشتمروأم آنوك وأصلم السلاحدار، ثم تطورت إلى تكسية القبة كلها بالقشانى فى أواخر القرن (٨هـ/ ١٤م) وأوائل القرن (٩هـ/ ١٥م) كما حدث فى قباب الناصر محمد وسليمان باشا بالقلعة والغورى بالغورية والتكية السليمانية بالسروجية(٥٩٥).

ومن هذا كله يتضح أن فنون العمارة العثمانية كانت ـ كما يقول الأستاذ الدكتور فريد شافعى ـ أبعد عن أن تكون عمارة عربية إسلامية خالصة، بل كانت مزيجا من الطرز البيزنطية والأوروبية التى سادت الغرب فى العصور الوسطى، وطراز النهضة الذى وصل إلى مرحلة الباروك مع بعض الرواسب المتناثرة من التقاليد الإسلامية الذى قام فى طريقها ذلك المزيج فأصاب نقاءها فى الصميم، وأضاع أصالتها وأعاقها عن متابعة تطورها وإكمال حلقاتها التى كانت قد تتابعت قبل العثمانيين على مدى عشرة قرون من الزمان، ومن هنا سميت هذه العمارة عند البعض من الأوروبيين أو الأتراك بالعمارة العثمانية حينا أو التركية حينا آخر، ونسبوها من ثم إلى الجنس التركى أو لبنى عثمان وليس إلى ديانتهم الإسلامية، وطريقة التسمية هذه هى اعتراف صريح بأن هذا الطراز المعمارى التركى أو العثمانى هو طراز ضعيف الصلة بالعمارة الإسلامية حتى لو استخدم فى بناء دينى إسلامى، فكأن هذا الطراز لم يخالف فقط التقاليد الإسلامية الخالصة بل خالف أيضا تقاليد العمارة الإسلامية التى سارت عليها الأجناس غير العربية فى الأندلس والعراق، وكان من المؤسف حقا أن تقوم العمارة العربية الإسلامية طوال عصورها التاريخية المختلفة وعلى امتداد الحدود الجغرافية الشاسعة التى انتقل الإسلام إليها بهضم مؤثراتها المحلية من هذه البلدان ومنها التأثيرات البيزنطية والهيللينستية والعراقية والساسانية وصهر هذه المؤثرات فى بوتقتها ثم تتعرض فى آخر الأمر وعلى أيدى الأتراك المسلمين إلى التحلل من تقاليدهم وإذابة أصالتها ونقائها(٥٩٦).

٢- فنون العمارة المصرية الإسلامية فى عصر محمد على (١٢٢٠-١٣٧٢هـ/ ١٨٠٥-١٩٥٢م).

استطاع محمد على باشا بعد أن ولى مقاليد الحكم فى مصر بحكمته وحسن سياسته أن يبعث فيها روحا جديدة للنهضة والتطور فى كل مجالات الحياة الزراعية والصناعية والمعمارية من خلال فتحه لأبواب مصر على مصاريعها للإستعانة بالأوروبيين من علماء ومهندسين وأطباء وأصحاب حرف وفنون، وكان من المهندسين باسكال كوست الذى اصطفاه كمعمارى خاص له، وكان معه غيره ممن حملوا معهم التقاليد المعمارية السائدة فى أوروبا حينذاك من طراز النهضة الذى كان قد وصل إلى المراحل الأخيرة من تطوره(٥٩٧)

والذى لاشك فيه أن هذه الاستعانة بالمعماريين الأوروبيين كانت أشد خطرا على تقاليد العمارة الإسلامية فى مصر من الغزوة التى سبقتها خلال العصر العثمانى، ومن هنا أخذت البقية الباقية من المقومات التقليدية لهذه العمارة فى الإختفاء، واقتصر الأمر على استعمال بعض عناصرها وتقاليدها التى بقيت على استحياء بعد ذلك فى عمارة المساجد فقط، وحتى تلك العناصر لم تسلم من المعالجات الجديدة عند استخدامها حتى تكون بشكل يتلاءم مع الذوق الأوروبى على أيدى المعماريين والفنيين الغربيين فيما عدا بعض الأمثلة المعمارية النادرة لبعض ذوى الأمزجة الخاصة من الأثرياء.

واستمر الحال على ذلك المنوال وأخذ تدفق أمثال أولئك المغامرين يشتد كلما تزايد نفوذ الإنجليز فى مصر، وأخذت أنظارهم تتجه نحو الشرق الأوسط مع ازدياد ضعف العثمانيين حتى انتهى الأمر باحتلالهم السافر لمصر ثم الشام والعراق وبلاد الحجاز بطريقة مستترة، وطغت من ثم العمارة الأوروبية وجرفت تياراتها بقية الرواسب التى كانت قد بقيت من العمارة الإسلامية الحقيقية(٥٩٨).

١/٢- المميزات الفنية لعمائر عصر محمد على:

تميزت العمائر التى أنشئت فى عهد محمد على بالكرانيش والشبابيك البيضاوية والأعمدة الرخامية الرشيقة، واتخذت الأبنية من الخشب والطوب، وقل استعمال الرخام الملون الدقيق فى الوزرات وحل محله الألبستر الأبيض، وانعدمت المشربيات وحلت محلها الشبابيك المدنية ذات الشيش والزجاج، وشاع فرش طرقات الحدائق بالزلط الملون

برسوم نباتية وهندسية، وكثر انتشار التماثيل والأسماك حول الفساقى، وتأثرت المساجد التى شيدت فى عصره بالطراز العثمانى، وخير الأمثلة الدالة على ذلك أن مسجده الكبير بالقلعة قد أنشىء على طراز مسجد السلطان أحمد بالآستانة، وتقدمت فى عصره صناعة النحاس ولاسيما فى أحجبة الشبابيك والمقاصير المصبوبة.

وظهرت فى زخارف عمارة هذا العصر زهور وعناقيد عنب وستائر ومناظر طبيعية مما كان شائعا فى تركيا فى القرن (١٢هـ/ ١٨م) وعرف بطراز الروكوكو الذى انتقل إليها فى عصر النهضة الأوروبية على أيدى فنانين من جنوب إيطاليا وصقلية، وإن كان الفنان التركى لم يقبله بحذافيره وإنما هذبه حسب الذوق المحلى قدر المستطاع مراعاة للتقاليد الإسلامية،[٥٩٩] وغطيت القباب وقمم المآذن بالرصاص، وظل هذا التطور المعمارى والفنى يشق طريقه رويدا رويدا فى البعد عن الأصول المعمارية والفنية الإسلامية حتى طغى الطراز الأوروبى تماما على العمارة الإسلامية فى مصر فى عصر الخديوى إسماعيل[٦٠٠].

٢/٢-العناصر الزخرفية المعمارية الجديدة:

ظهرت فى عمائر عصر محمد على عناصر زخرفية جديدة لم يكن لها وجود من قبل مثل الزهور وعناقيد العنب وأشكال الستائر والمناظر الطبيعية والمنازل والحدائق والمتنزهات، وقد عرف هذا النوع من الزخرفة عند مؤرخى الفنون باسم الروكوكو، وهو طراز فنى تم ابتكاره على أيدى فنانين من جنوب إيطاليا وصقلية، ثم انتقل إلى العمارة الأوروبية ومنها إلى العمارة التركية خلال القرن (١٢هـ/ ١٨م)،[٦٠١] غير أن الفنان التركى لم ينقل هذا الطراز الأوروبى ـ كما أسلفنا ـ بحذافيره، وإنما هذبه طبقا لما يتلاءم والذوق المحلى مراعاة للتقاليد الدينية، فلم ينقل منه الصور الآدمية والحيوانية، حتى أن أشكال السفن التى رسمها كانت خالية من بحارتها، والواقع أن الذين قاموا بأعمال النقش والتزيين فى عمائر عصر محمد على كانوا من الأتراك والمصريين والأروام والأجانب ممن اشتغلوا باستانبول وتأثروا بالفن التركى وتقاليده منذ نهاية القرن (١٢هـ/ ١٨م)[٦٠٢].

٣/٢-الأسبلة والقصور:

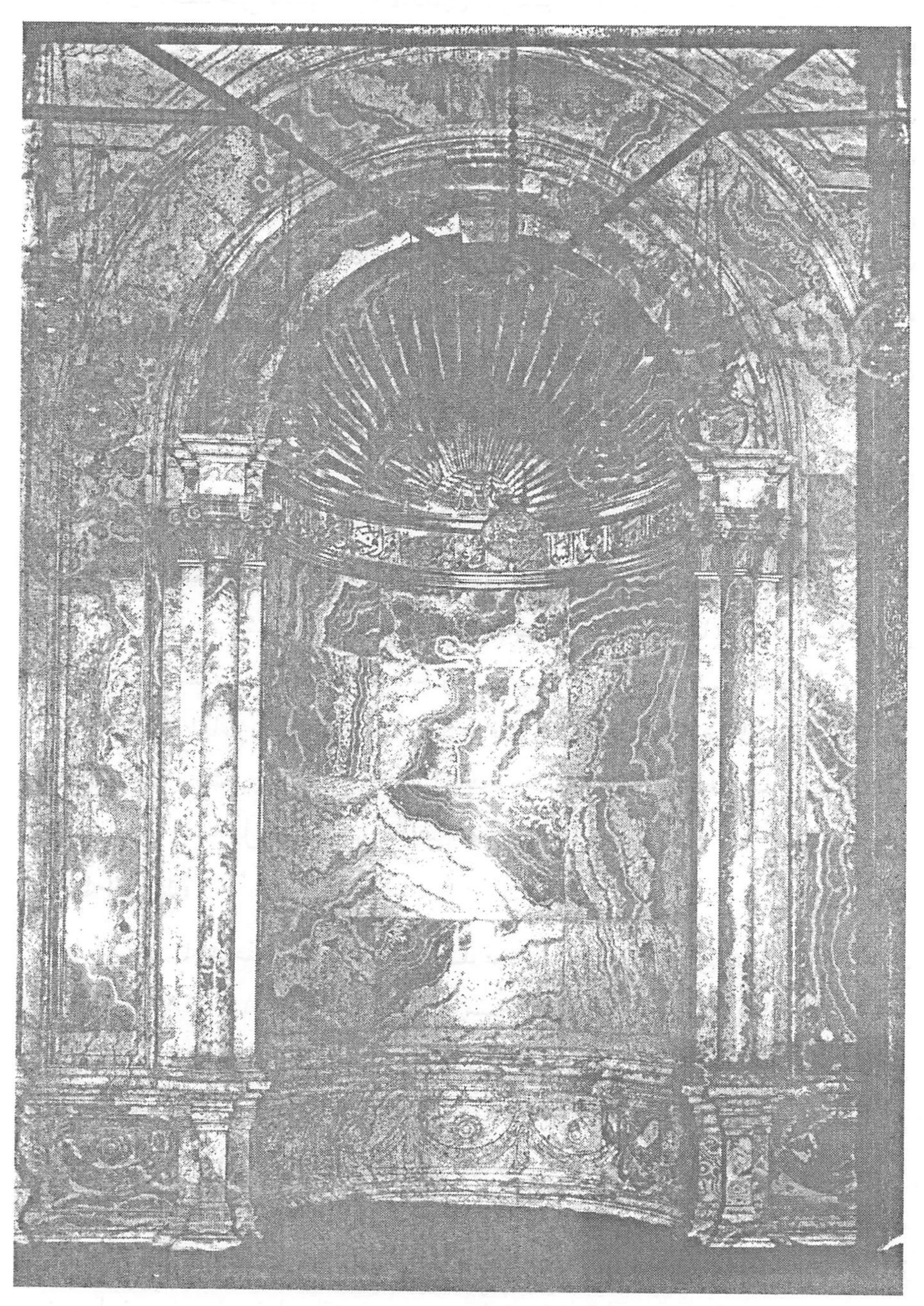
شاع فى عصر محمد على وبقية أفراد أسرته نوع جديد من الأسبلة ذات الجدران المرخمة والمزينة بطراز الروكوكو وكتابات كبار الخطاطين الأتراك، أما فيما يتعلق بالقصور،

فقد استعان محمد على بكثير من المهندسين الفرنسيين لإنشائها وتتلمذ على أيديهم عدد كبير من المهندسين المصريين مما أدى إلى وجود تصميمات جديدة لهذه القصور أبرزها السلالم الخارجية المزدوجة، والجدران الخشبية المغطاة بالملاط، والصالات الضخمة التى تحيط بها حجرات كبيرة من الأجناب، وانعدمت فى هذه القصور وغيرها من الأبنية الأسقف الخشبية ذات البراطيم والمربوعات التى عرفتها بشكل يكاد يكون عاما وشاملا كل عمائر العصر المملوكى وحلت محلها سقوف جمالونية حليت أركانها وأواسطها بحليات زخرفية مذهبة(٦٠٠٣) وتميزت زخارفها بطراز الروكوكو كما حدث فى قصر الجوهرة (١٢٢٧هـ/ ١٨١٢م) وقصر الحرم (١٢٤٣هـ/ ١٨٢٣م) وغيرهما مما تميز بنفس الخصائص المعمارية والفنية لهذا العصر، وقد غلبت عليها الروح الأوروبية نظرا لأن من زخرفوها كانوا من الأجانب ولاسيما الإيطاليين واليونانيين والفرنسيين حتى أن تصميم قصر الجوهرة الذى كان يعرف بالكوشك ينسب إلى ميسو دروفتى قنصل فرنسا العام.

وقد حذا محمد على من لحقه من أبناء أسرته وكبار موظفيهم ببناء العديد من هذه القصور فبنى إبراهيم باشا قصر القبة وعباس باشا قصر الخرنفش، كما بنى أحمد باشا يكن دارا عظيمة فى عطفة عبدالله بك، وبنى أخوه إبراهيم باشا يكن دارا بسويقة اللالا، وأحمد باشا طاهر قصرا بالأزبكية وغيرهم، وقد عرفت مبانى هذا النوع من العمائر حينذاك بالمبانى الرومية وانتشر وجودها فى داخل القاهرة وضواحيها، وظل طرازها مستمرا حتى أدخل الخديوى إسماعيل عليه بعض مظاهر التميز والتهذيب.

٤/٢-المساجد:

لعل أهم مساجد هذا العصر هو مسجد محمد على باشا الكبير بالقلعة (١٢٤٦-١٢٦٥هـ/ ١٨٣٠-١٨٤٨م) (شكل ١٥٠) ومسجد الرفاعى بميدانها (١٢٨٦-١٣٣١هـ/ ١٨٦٩-١٩١٢م) وقد بنى أولهما على الطراز البيزنطى على هيئة مستطيل ينقسم إلى مربعين أحدهما شرقى للصلاة تغطيه قبة كبيرة ترتكز على مثلثات كروية تحيط بها أربع أنصاف قباب، علاوة على نصف قبة فوق المحراب، وعلى جانبى الضلع الغربى لبيت الصلاة الذى يضم منبرا رخاميا جميلا توجد مئذنتان رشيقتان ذواتى قمتين مخروطيتين مدببتين على الطراز العثمانى، والقسم الآخر غربى عبارة عن صحن تتوسطه ميضأة فريدة من نوعها، فى منتصف ضلعه الغربى توجد ساعة تذكارية أهداها إلى محمد على لويس فيليب ملك فرنسا(٦٠٤).

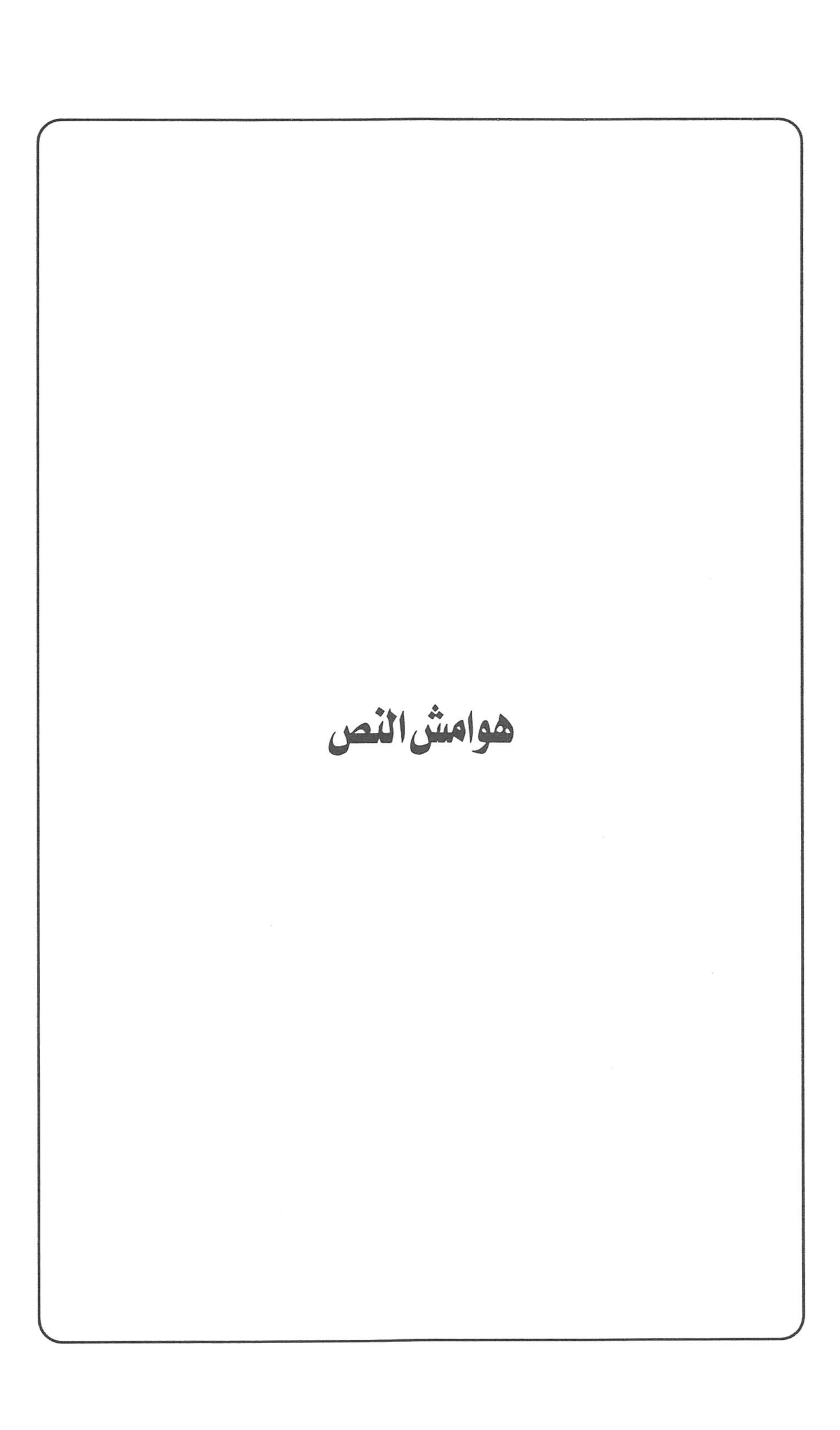


شكل ١٥٠ـ محراب مرخم فى جامع محمد على باشا الكبير بالقلعة

ويمتاز هذا المسجد بأن جدرانه الداخلية والخارجية والأكتاف الأربعة الحاملة للقبة الرئيسية قد كسيت بالرخام الأبيض الشفاف، وبأن دكة مبلغه التى يتوصل إليها من سلمى المنارتين تشغل الجدار الغربى المواجه للمحراب وتقوم على ثمانية أعمدة رخامية ولها سياج نحاسى، وأن شبابيكه السفلية ذات أعتاب عليها كتابات شعرية من قصيدة البردة للبوصيرى، وبأن له منبران أحدهما خشبى مذهب قديم والآخر رخامى جديد عمله الملك فاروق كل منهما تحفة فنية رائعة، وأن قبابه مزينة من الداخل بزخارف بارزة ملونة ومذهبة تمثل عقودا وزهورا تتوسطها أهله، وقد اقتبس مهندس المسجد زخارفه مما كان شائعا فى العمارة التركية خلال القرن (١٢هـ/ ١٨م) ولاسيما الجدائل والزهور والفواكه والأوراق النباتية وعناقيد العنب، وفى ركن المسجد الجنوبى الغربى قبر منشئه وعليه تركيبة رخامية تحيط بها مقصورة نحاسية مذهبة جمعت بين الزخارف العربية والمصرية والتركية.

أما مسجد الرفاعى الذى يقوم شامخا فى مواجهة مدرسة السلطان حسن فقد نجح مهندسه فى الربط بين الأثرين فى وحدة معمارية متكاملة منسجمة، وهو بلاشك من أحسن المساجد التى أنشئت فى القرن العشرين وأجملها زخرفا وأتقنها صناعة، وشبابيكه النحاسية بالواجهات ذات تصميم لم ير له مثيلا من قبل، وقد حفل المسجد من الداخل بشتى أنواع الترخيم والمقرنصات والكتابات،[٦٠٥] وامتاز المسجد ببعض التقاليد الإسلامية فى التصميم والزخرفة ولاسيما فى مقبرتى الملك فؤاد ووالدته الأميرة فريال التى توفيت سنة (١٢٠هـ/ ١٩٠٢م)، ويقوم أمامها شاهدان على هيئة عمودين قائمين كما حدث فى قباب الإمام الشافعى والفخر الفارسى والظاهر برقوق، ويغطى هاتين المقبرتين سقف منقوش ملون به كرادى يشبه سقف الخانقاه الشيخونية.

والواقع أن هذا المسجد قد حوى من شتى أنواع الفنون الجميلة والصناعات الدقيقة ولاسيما الرخام الملون فى محرابه والمزررات الرخامية فى طاقيته وتوشيحتيه، والمنبر وكرسى المصحف المطعمان بالسن والأبنوس وخشب الجوز، والرخام الدقيق فى التراكيب التى تعلو المقابر، ما يدل على الشأو البعيد الذى بلغه فى الدقة والإبداع الفنى التى انفرد بها دون سائر الأبنية المعاصرة[٦٠٦] (شكل ١٥١).



هوامش النص

هوامش النص

١- هوامش المقدمة:

١ـ جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام: جـ٢ ص٢٨١.

٢ـ Marcais (G.) L'ART Musulman, P.U.F

٣ـ Grabar (O.) : The formation of Islamice Art, Yale, 1973

٤ـ عبد الحق فاضل: (عربى ـ آرامى ـ آشورى) مجلة سومر عدد ١٤ سنة (١٩٥٨) ص٦٤.

٥ـ سورة الحجرات: آية ١٤.

٦ـ عفيف بهنسى: جمالية الفن العربى: ص١١.

٧ـ واجع مايزر: قيام العدنيات المنظمة فى تاريخ العالم مجلد: ١ ص٤٨٤.

٨ـ جواد على: المرجع السابق: جـ١ ص١٦٩.

٩ـ سورة قريش: الآيات ١ ـ ٤.

١٠ـ الأزرقى: أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار: جـ١ ص١١٣، ابن هشام: السيرة النبوية: جـ١ ص١١٢.

١١ـ جواد على: المرجع السابق: جـ١ ص٣٨٤.

١٢ـ نفس المرجع: جـ٢ ص١٧٣.

١٣ـ ابن خلدون: المقدمة (ترجمة فرانس روزنتال) ص٤٠١ وما بعدها، محمد عبد العزيز مرزوق: مكانة الفن الإسلامى بين الفنون: مجلة كلية الآداب: مجلد ١٩جـ١ مايو ١٩٥٧ ص١١١، عبدالله حسين: الدولة الإسلامية: ص٢٧.

١٤ـ محمد فريد وجدى: دائرة معارف القرن (١٤ـ٢٠) جـ٥ ص٥٧٩، عاصم رزق: الحرف والصناعات فى مصر فى العصور الوسطى: رسالة دكتوراه ـ جامعة وارسو (١٩٧٨) ص٧.

١٥ـ المقريزى: الخطط: جـ٣ ص٣.

١٦ـ ابن خلدون: المصدر السابق: ص٣١٨، وراجع أيضا ما ورد عن ذلك فى كتب الحسبة مثل المدخل لابن الحاج، نهاية الرتبة فى طلب الحسبة لابن الأخوة، الحسبة فى الإسلام لابن تيمية، رسائل ابن عبدون وابن الروءوف فى القضاء والحسبة التى نشرها ليفى بروفنسال، ومعيد النعم ومبيد النقم للإمام السبكى وغيرها.

١٧ـ ابن خلدون: المصدر السابق: ص ٤٠١، ٤٢٢، ٤٤٧.

١٨ـ نفس المصدر: ص ص ٤٤٩ ـ ٤٥٠.

١٩ـ ابن رستة: الأعلاق النفيسة: ص ص ٢١٤ ـ ٢١٦، ابن قتيبة: المعارف: ص ص ١٩٣ ـ ١٩٤.

٢٠ـ الإبشيهى: المستطرف فى كل فن مستظرف: جـ٢ ص٥٨.

٢١ـ نفس المصدر: جـ٢ ص٥٨.

٢٢ـ ابن سيده: المخصص جـ٥ ص١ ١٢، السمهودى: وفاة الوفا بأخبار دار المصطفى: جـ١ ص٣٥٥.

Creswell (K.A.C.): Early Muslim Architecture,Vol.1 P.31.

٢٣ـ سورة ق: آية ١٦.

٢٤ـ سورة القصص: آية ٣٧.

٢٥ـ سورة الأعراف: آية ٣٢.

٢٦ـ سورة العنكبوت: آية ٢٠.

٢٧ـ سورة الأعراف: آية ١٨٥.

٢٨ـ ابن خلدون: المصدر السابق: ص٤٤٧.

٢٩ـ نفس المصدر: ص٤٤٨ وراجع أيضا ص ص ٤٤٩ ـ ٤٥٠ فيما يتعلق برسوخ الصنائع فى الأمصار، ص٤٥١ فيما يتعلق بإجادة الصنائع إذا كثر طالبوها، وخراب الصنائع إذا خربت الأمصار، ص٤٥٣ فيما يتعلق بأمهات الصنائع.

٣٠ـ Singer (Ch.): & Holmyard (E.): A history of Technology, Vol.2 "The mediterra- nean civilization" p.p. 195, 285- 286

٣١ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص٦٥٥ وما بعدها، وانظر أيضا المراجع الواردة فى ص٧٠١ عن نفس الموضوع.

Migeon: Manual d'Art Musulamn: p.p. 403 - 411.

٣٢ـ كتب برتو فى سنة (١٨٩٥) عن الفن الإسلامى فى جنوب إيطاليا:

Bertaux (E.): les Arts de L'orient Musulaan dans L'Italie Meridisnale

وكتب أحمد فكرى فى سنة (١٩٣٤) عن الفن الإسلامى فى جنوب فرنسا:

Fikry (A.): L'Art Roman de puy et les influences Islami que,

و كتب مانكوفسكى عن الفن الإسلامى فى بولندا:

Mankowsky (T.): Influences of islamic Art Bn Poland, Ars islamica, Vol. ll, p.p. 93 - 117.

٣٣ـ الغزالى: كتاب كيمياء السعادة، وهو مختصر موجز بالفارسية لجزء من كتابه المعروف «إحياء علوم الدين» وقد ترجم هذا الكتاب الموجز إلى العربية والأردية وغيرها، أنظر مادة «غزالى» فى دائرة المعارف الإسلامية: الطبعة الثانية: جـ٢ ص١٠٤١.

٣٤ـ الغزالى: إحياد علوم الدين: جـ٤ ص ص ٣٠٢، ٣٠٤.

٣٥ـ Hartner (W.): The pseudo planetary Nodes of the moon's orbit in Hindu and Is- lamic Iconographies, Ars Islamica; Vol. 1938 p.p. 113 - 154

٣٦ـ ريتشارد إيتنجهاوزن: مقال عن الفنون لإسلامية الزخرفية فى: تراث الإسلام: جـ٢ ص ص ٦٠ـ٨٩

٣٧ـ البخارى: الصحيح: جـ٢ ص١٩.

٣٨ـ زكى حسن: التصوير عند العرب: ص١٣٨.

٣٩ـ عاصم رزق: حفائر البرشا بحث فى مجلة كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود، مجلد١٢، عدد٢ سنة (١٩٨٥) ص٥٧٠ حاشية٦.

٤٠ـ چاستون فيت: مجلة المشرق، مجلد (٣٤) سنة (١٩٣٦) ص ص ٤٨١ ـ ٤٨٢.

٤١ـ أبو صالح الألفى: الموجز فى تاريخ الفن العام: ص٢٠٥.

٤٢ـ ريتشارد إيتنجهاوزن: المرجع السابق: ص٤٨٣.

٤٣ـ چاستون فيت: المرجع السابق: ص٤٨٣.

٤٤ـ بشرفارس: سر الزخرفية الإسلامية: ص١٦.

٤٥ـ Bourgoin (J): Les Elements de L'Art Arabe, Paris 1879.

٤٦ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥١٥ ـ ٥١٨، الأطلس: شكل ٥٤٠، والشرح الوارد عنه ص٤٦٦.

٤٧ـ سورة العلق: الآيات من ١ ـ ٥.

٤٨ـ سورة القلم: آية ١.

٢- هوامش الباب الأول:

٤٩ـ حسن الباشا: مدخل إلي الآثار الإسلامية: ص٣٦٣، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص٥٢.

٥٠ـ سورة السجدة: آية ٧.

٥١ـ سورة ص: الآيتان ٧١ـ ٧٢.

٥٢ـ سورة الرحمن: الآيتان ١٤ـ ١٥.

٥٣ـ عبد العزيز الحميد، صالح العبيدى: الفنون العربية الإسلامية: ص١٥٩.

٥٤ـ الفريد لوكاس وترجمة زكى اسكندر، محمد زكريا غنيم: المواد والصناعات عند قدماء المصريين: ص ص ٥٩٧ـ ٦١٦.

كو ك (أ) وترجمة عوض جندى: الصناعات والصناع: ص٢٠٧.

٥٥ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٥٠ـ ٥٣.

٥٦ـ أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى: ص ص ٢٦٩ـ ٢٧٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ١٧٦ـ ١٧٩، ص ص ١٨٠ ـ ١٨٢، محمود إبراهيم: الخزف الإسلامى فى مصر: ص ص ٧١ـ ٧٧.

REZQ (A.M.): Crafts and industries in Mediaeval Egypt, PH.D Theases, Warsaw Univ. 1978, p.p. 77- 79.

٥٧ـ سعاد ماهر: الفنون الإسلامية: ص ص ١٤ـ ١٦، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٣٧٦.

٥٨ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٢٥٨ ـ ٣٤٤، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٥٠ حاشية ١، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٣٧٦.

٥٩ـ م.س. ديماند وترجمة أحمد عيسى: الفنون الإسلامية: ص ص ١٧٥ـ ١٧٦، عفيف بهنسي: جمالية الفن العربى: ص ص ١٩٧ـ ١٩٨.

٦٠ـ البخارى: الصحيح: كتاب الأطعمة: جـ٣ ب٢٧ ص٣٧.

٦١ـ زكى حسن: الفن الإسلامى فى مصر: ص١٠٤.

٦٢ـ عبد العزيز الحميد، العبيدى: المرجع السابق: ص١٦٠.

٦٣ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ١٦٤ـ ١٦٥.

٦٤ـ زكى حسن: الأطلس: ص ص ٤٢٤ـ ٤٢٦ (الشرح الوارد عن شكل ١٨٨)

٦٥ـ المقريزى: خطط: جـ٢ ص٤٦٢.

٦٦ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص٥٤، أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى: ص ص ٢٧٤ـ ٢٧٥.

٦٧ـ Olmer: Fdiltres de Gargoulets
(الذى طبعته دار الآثار العربية سنة ١٩٣٢)

٦٨ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص ص١٧٣ـ ١٧٦.

٦٩ـ المقريزى: خطط: جـ١ ص٦٣٦.

٧٠ـ سورة النور: آية ٣٥.

٧١ـ Ettinghauses (R.): The uses of spheronical vessels in the Muslim East, Joure. of the Near Eastern studies; Vol, l,XXlV, No.3 1965.

٧٢ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص٦٧ ٢.

٧٣ـ نفس المرجع: ٢٦٩.

٧٤ـ البخارى: الصحيح: كتاب الأشربة: جـ ب٢٧ ص١١٣.

٧٥ـ زكى حسن: الفن الإسلامى فى مصر: ص١٠٤.

٧٦ـ ناصر خسرو: سفر نامة: ص ص ١٠٨ـ ١٠٩ وانظر أيضا: عرض وتحقيق سفر نامة للدكتور يحيى الخشاب فى تراث الإنسانية: مجلد ١ جـ٨ ص ص ٦٤١ـ ٦٥٣.

٧٧ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٧٨ـ ٣٧٩، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ١٧٥ـ ١٧٦.

٧٨ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص٣١٨، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٣٦٣، إرنست كونل: المرجع السابق: ص٥٤.

٧٩ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٣١١، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢١٦ـ ٢١٧، إرنست كونل: المرجع السابق ٥٤.

٨٠ـ زكى حسن: المرجع السابق: صص ٣١١ـ ٣١٢، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢١٧، حسن الباشا: المرجع السابق: صص ٣٧٧ـ ٣٧٩.

٨١ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٣١٦ ـ ٣١٧، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢١٧.

٨٢ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٣١٤ ـ ٣١٥، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢١٧.

٨٣ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ٢١٧ـ ٢١٨.

٨٤ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٣٢٠، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢١٨.

٨٥ـ م.س. ديماند: نفس المرجع: ص٢١٩، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٣٢١ ـ ٣٢٢.

٨٦ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ٢١٩ ـ ٢٢٠.

٨٧ـ م.س. ديماند: نفس المرجع: ص٢٢٠، زكى حسن: المرجع السابق: ص٣٢١.

٨٨ـ زكى حسن: نفس المرجع: ص ٣٢٢ ـ ٣٢٥، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ٢٢٠ـ٢٢١.

٨٩ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٢١.

٩٠ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٣٢٥ـ ٣٢٦، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ٢٢٠ـ ٢٢١، إرنست كونل: المرجع السابق: ص١١٣، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ٣٧٤، ٣٧٦ـ ٣٧٧.

٩١ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٣٢٦ـ ٣٢٧، إرنست كونل: المرجع السابق: ص ١٧٨ـ ١٧٩.

٩٢ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص١١٥.

٣- هوامش الباب الثانى:

٩٣ـ الأوبسيديان (Obsidian) صخر كتلى بركانى زجاجى النسيج يتراوح لونه بين البنى والأسود نتيجة لوجود دقائق الماجنيتايت ومعادن سليكات الحديد والمغنسيوم، ومعظم أنواع الأوبسيديان غنية بالسيلكا، وتركيبها الكيميائى يشابه كل من الجرانيت والرايوليت. راجع خالد تركى، محمد أبو صقر: علم الأرض: ص١٤١.

٩٤ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ١١٥.

٩٥ـ نفس المرجع: ص١١٦.

٩٦ـ نفس المرجع: ص١١٦ حاشية ٢.

٩٧ـ نفس المرجع: ص١١٧.

٩٨ـ الغزولى: مطابع البدور فى منازل السرور: جـ١ ص١٢٨.

٩٩ـ سورة الإنسان: آية ١٥.

١٠٠ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤١٥.

١٠١ـ الحسن بن عمر: آثار الأول فى ترتيب الدول: ص١٦٥، عاصم رزق: مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية: ٢٣.

١٠٢ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص ٥٨٢ ـ ٥٨٣، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣١.

١٠٣ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص١٤١ زكى حسن: فنون الإسلام: ص٥٨٥.

١٠٤ـ عبد الرحمن فهمى: صنج السكة فى فجر الإسلام: ص٤٧ـ ٥١.

١٠٥ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣٤.

١٠٦ـ نفس المرجع: ص٢٣٥.

١٠٧ـ نفس المرجع: ص ٢٣٦.

١٠٨ـ نفس المرجع: ص٢٣٦.

١٠٩ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤٢٤ـ٤٢٨، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣٦، زكى حسن: فنون الإسلام: ص٥٩٢ ـ ٥٩٧.

١١٠ـ المقريزى: خطط: جـ٢ ص١٣٨.

١١١ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧.

١١٢ـ م.س. ديماند: المرجع السبق: ص٢٣٨.

١١٣ـ نفس المرجع: ص٢٣٨.

١١٤ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص٥٩١.

١١٥ـ نفس المرجع: ص٦٠٣.

١١٦ راجع حشية رقم ٧٠.

١١٧ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٤٢.

١١٨ـ نفس المرجع: ص٢٤٠.

١١٩ـ نفس المرجع: ص٢٤١.

١٢٠ـ نفس المرجع: ص صر ٢٤١ـ ٢٤٢.

١٢١ـ نفس المرجع: ص ص ٢٤٤ـ ٢٤٥.

١٢٢ـ نفس المرجع: ص٢٤٦.

١٢٣ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص ٦١٢.

Lane Poole: The saracens In Egypt, p.p. 221-224, Briggs (M.S.) Muhammadan architecture in Egypt and Palestine, p.p 226 - 228

١٢٤ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص١٤٤.

١٢٥ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣١، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص١١٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤١٥، زكى حسن: فنون الإسلام: ص٥٨٤.

١٢٦ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١١٨، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣١، زكى حسن: المرجع السابق: ٥٨٤.

١٢٧ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣١، زكى حسين: المرجع السابق: ص٥٨٤، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤١٥.

١٢٨ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٨٤، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤١٥، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١١٨.

١٢٩ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣١، زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٨٤، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤١٥.

١٣٠ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٨٤، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١١٩، م.س. ديماند : المرجع السابق: ص٢٣٢.

١٣١ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١١٩، زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٨٤، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣٢.

١٣٢ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١١٩.

١٣٣ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٨٥، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١١٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤١٥، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٣٥.

٤- هوامش الباب الثالث:

١٣٤ـ الفريد لوكاس وترجمة زكى اسكندر، محمد زكريا غنيم: المواد والصناعات عند قدماء المصريين: ص ص ٣٢٧ـ ٣٥٢.

١٣٥ـ نفس المرجع: ص ص ٣٦٠ـ ٣٧٢.

١٣٦ـ نفس المرجع: ص ص ٣٨٧ـ ٣٩٥.

١٣٧ـ هنرى رياض وآخرون: دليل آثار الأسكندرية: ص ص ٨٦، ١١٥.

١٣٨ـ نفس المرجع: ص ص ١١٧ـ ١١٨.

١٣٩ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص١٠٨.

١٤٠ـ جودت جبرة: المتحف القبطى وكنائس القاهرة القديمة: ص ص ٤٦ـ ٤٧.

١٤١ـ سورة الزخرف: آية ٧١.

١٤٢ـ راجع حاشية رقم ٨٣.

١٤٣ـ راجع حاشية رقم ٦٠.

١٤٤ـ راجع حاشية رقم ٧٤.

١٤٥ـ محمد عبد العزيز مرزوق: مكانة الفن الإسلامى بين الفنون: ص ص ٣١ـ ٣٢.

١٤٦ـ نعمت علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية: ص ٦٦، زكى حسن: فنون الإسلام: ص٥١٠، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٤١.

١٤٧ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٣٨٣ـ ٣٩١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ٥٠٨ـ ٥٠٩، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص ١٠٩ـ ١١٠.

١٤٨ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٤٢.

١٤٩ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٥١٢ـ ٥١٤، وأنظر أيضا إرنست كونل: الفن الإسلامى: ص٥٤.

١٥٠ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٤١، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٥١٤ ـ ٥١٦، ٥٧٧.

١٥١ـ زكى حسن: نفس المرجع: ص٥٢١.

١٥٢ـ المقريزى: خطط: جـ٢ ص ص١٣٧ـ ١٤٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص ص٥٢١ـ ٥٢٣، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٣.

١٥٣ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص٩١، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٣.

١٥٤ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص٥٤٩ـ ٥٥٠، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٤.

١٥٥ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٥٠، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٤.
١٥٦ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص ص ١٣٩ ـ ١٤٠.
١٥٧ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ١٥٤ـ ١٥٥، زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٥١.
١٥٨ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥٥٤ـ ٥٥٥، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٥.
١٥٩ـ زكى حسن: المرجع السابق:ص ص ٥٥٥ـ ٥٥٦، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١١٥.
١٦٠ـ أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى: ص٢٨٨، محمد مصطفى: دليل موجز متحف الفن الإسلامى: ص٤٩، زكى حسن: فنون الإسلام: ص٥٣٣.
١٦١ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٥٦، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٦.
١٦٢ـ محمد مصطفى: المرجع السابق: ص ص ٥٢ـ ٥٤.
١٦٣ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٥.
١٦٤ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٥٩.
١٦٥ـ نفس المرجع: ص ص ٥٥٨ ـ٥٥٩.
١٦٦ـ نفس المرجع: ص ص ٥٥١ـ ٥٥٢.
١٦٧ـ سورة الأنفال: آية ٦٠.
١٦٨ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٤٠١ـ ٤١٣.
١٦٩ـ المقريزى: خطط: جـ٢ ص١٠٥، زكى حسن: فنون الإسلام: ص٥٥٣ـ ٥٥٤.
١٧٠ـ Dimand (M.S): Unpublished Metalwork of the Rasulid sultans of Yemen (Metropolitan Museum studies) Vol.3, part 2, June 1931, Van Berchem (M.) Journal Asiatique, serie, 10, Vol.3, p.p. 5-96.
١٧١ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٧، زكى حسن، المرجع السابق: ص٥٦٢.
١٧٢ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٧.
١٧٣ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص١٤٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص٤١٣ـ ٤١٤.
١٧٤ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٥٠.
١٧٥ـ سورة الفتح: آية ١ـ ٢.
١٧٦ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ١٥١ـ ١٥٢، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص ٥٧١ـ ٥٧٢.
١٧٧ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٥٢، حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص٤١٣ـ ٤١٤.
١٧٨ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ١٥٤ـ ١٥٥.
١٧٩ـ نفس المرجع: ص١٥٥.
١٨٠ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٣٨٢ـ ٣٨٣، زكى حسين: فنون الإسلام: ص٥٥١، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص١٠٧.

١٨١ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص٣٨١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٠٧، ولنفس المؤلف: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص١٤٨.

١٨٢ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص ٣٨١ ـ ٣٨٢، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون العربية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص١٠٧، ولنفس المؤلف: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثمانى: ص ص١٤٨، ١٤٩ حاشية١.

١٨٣ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص٥٥١، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٣٨٢، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص١٤٩.

١٨٤ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص٥٢٧، ٥٥١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٤٩.

١٨٥ـ المقريزى: خطط: جـ٢ ص١٠٥، وراجع أيضا حاشية رقم ١٦٩.

١٨٦ـ غوستاف لوبون وترجمة عادل زعيتر: حضارة العرب: ص ص ٥١٢ـ ٥١٣، ز كى حسن: فنون الإسلام: ص ص٥٣٠، ٥٤٠، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٣٨٢، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٥٦، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٤٩ حاشية.

١٨٧ـ محمد عبد العزيز مرزوق: نفس المرجع: ص١٤٩.

١٨٨ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص ص ٥٥١ـ ٥٥٢.

٥- هوامش الباب الرابع:

١٨٩ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص٨٧، زكى حسن: فنون الإسلام: ص٤٤٢.

١٩٠ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٨٧.

١٩١ـ رجب عزت: تاريخ الأثاث من أقدم العصور: ص ص ٥٢ـ ٥٦.

١٩٢ـ نفس المرجع: ص٥٦.

١٩٣ـ هنرى رياض وآخرون: المرجع السابق: ص ص٦٨ـ٦٩، ١١٩.

١٩٤ـ نفس المرجع: ص١٢٢.

١٩٥ـ جودت جبرة: المرجع السابق: ص ص ٤٦ـ ٤٧، رؤوف حبيب: دليل المتحف القبطى: ص٧٢.

١٩٦ـ نفس المرجع: ص ص ٤ـ ٤، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص٨٨.

١٩٧ـ محمد عبد العزيز مرزوق: نفس المرجع: ص٨٨، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤٢٩، ٤٤١.

١٩٨ـ حسن الباشا: نفس المرجع: ص٤٤٢، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص٩١، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص٤٦٤، ٤٦٩، ٤٧٠.

١٩٩ـ الحميد والعبيدى: المرجع السابق: ص٧٢، نعمت علام: المرجع السابق: ص ص ٣٨ـ ٣٩.

٢٠٠ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١١٥، زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٤٢.

٢٠١ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ١١٥ـ ٦ـ، زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٤٣ـ ٤٤٧.

٢٠٢ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١١٦.

٢٠٣ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص ص ٨٨ـ ٨٩، زكي حسن: المرجع السابق: ص٤٤٨، م.س.ديماند: المرجع السابق: ص ص ١١٦ـ ١١٧.

٢٠٤ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٨٩ـ ٩١.

٢٠٥ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١١٧، زكي حسن: المرجع السابق: ص٤٤٨، أبو صالح الألفي: المرجع السابق: ص٢٨٠.

٢٠٦ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٨٠.

٢٠٧ـ المقريزي: خطط: جـ١ ص٣١٦، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٢٠٨.

٢٠٨ـ محمد عبد العزيز مرزوق: نفس المرجع: ص٢١٠.

٢٠٩ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١١٨.

٢١٠ـ غوستاف لوبون وترجمة عادل زعيتر: المرجع السابق: ص٥١٤.

٢١١ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٩٥ـ ٩٦، ونفس المؤلف: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص١٥٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤٤٣، دائرة المعارف البريطانية: مادة عاج. Encyclopedia Britanica: Ivory.

٢١٢ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص٩٦، ولنفس المؤلف: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص١٦٠.

٢١٣ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٩٧، ولنفس المؤلف: المرجع السابق ص١٦٠ـ ١٦١

٢١٤ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني: ص١٦١.

٢١٥ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٣١، زكي حسن: المرجع السابق: ص٤٩٣، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين: ص٩٨.

٢١٦ـ زكي حسن: المرجع السابق: ص٤٩٣.

٢١٧ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤٤٢، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١١٨، زكي حسن: المرجع السابق: ص٤٥٠.

٢١٨ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١١٩، زكي حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٥١ـ ٤٥٢.

٢١٩ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١١٩، زكي حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٥٢، ٤٥٤.

٢٢٠ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ١١٩ـ ١٢٠، زكي حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٤٥ـ ٤٥٧، الألفي: المرجع السابق: ص٢٨١، محمد مصطفى: المرجع السابق: ص٣٤، نعمت علام: المرجع السابق: ص٨٨، إرنست كونل وترجمة أحمد موسى: المرجع السابق: ص٥١.

٢٢١ـ زكي حسن: المرجع السابق: ص٤٥٨، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٢٠، الألفي: المرجع السابق: ص٢٨٢.

٢٢٢ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ١٢٠ـ١٢١، زكي حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٥٨ـ ٤٥٩، محمد مصطفى: المرجع السابق: ص٤٢.

٢٢٣ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٥٤، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٢١.

٢٢٤ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٥٠، إرنست كونل: المرجع السابق: ص٥٠.

٢٢٥ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٦٤، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٢٢.

٢٢٦ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٦٤، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٢٢، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤٣٣ـ ٤٣٤.

٢٢٧ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٣٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٩٨.

٢٢٨ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٣٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٩٨.

٢٢٩ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٣٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٠٤.

٢٣٠ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٢٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٦٧.

٢٣١ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٦٩، الألفى: المرجع السابق: ص٢٨٣.

٢٣٢ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٢٣.

٢٣٣ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٤٧٠.

٢٣٤ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٢٣، ز كى حسن: المرجع السابق: ص ص ٤٧٠ـ ٤٧٢.

٢٣٥ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ص ١٦٥ـ ١٦٦.

٢٣٦ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٦٨.

٢٣٧ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٣٣.

٢٣٨ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص٥٠٤.

٢٣٩ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٦٣.

٢٤٠ـ نفس المرجع ص ص ١٦٣ـ ١٦٤.

٢٤١ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤٤٠.

٢٤٢ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى ـ تاريخه وخصائصه: ص ص ١٤٦ـ ١٤٩، حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤٤٠.

٢٤٣ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص٤٤٠.

٢٤٤ـ نفس المرجع: ص٤٤١.

٢٤٥ـ نفس المرجع: ص٤٢٩.

٢٤٦ـ نفس المرجع: ص ص٤٤٠ـ ٤٤١.

٦- هوامش الباب الخامس:

٢٤٧ـ سليم حسن: مصر القديمة: جـ١ص٨١، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٧، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص٣٧، مصطفى حسين: دراسات فى تطور فنون النسيج والطباعة: ص٨.:Braulik Alte Aegyptische Gewebe: p.54.

٢٤٨ـ محمد سلطان: الألياف النسيجية: ص٩، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٨، عبد الرافع كامل: مدخل إلى تكنولوجيا النسيج والتابسترى: ص ص ٦ـ٧.

٢٤٩ـ رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص٥١ حاشية٢، محمد سلطان: المرجع السابق: ص٩، سعاد ماهر: الفن القبطى: ص٣٧، محمد عبد العزيز مرزوق: تاريخ صناعة النسيج فى الأسكندرية: ص٢، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص١٢، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٧.

٢٥٠ـ Kees: Aegypten: P.72.

٢٥١ـ Lutz: Textiles and customes among the people of the Near East: P.59.

٢٥٢ـ مرجريت تروبل وترجمة مجدى فريد: أصول التصميم فى الفن الإفريقى: ص٣١.

٢٥٣ـ مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٩.

٢٥٤ـ سليم حسن: المرجع السابق: جـ٢ ص٨٥، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٧، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص٣٧، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص١٢، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص٥١، محمد سلطان: المرجع السابق: ص٩.

٢٥٥ـ سليم حسن: المرجع السابق: جـ٢ ص٨٥، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٣، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص١٢.

٢٥٦ـ مصطفى حسين: نفس المرجع: ص١٠.

٢٥٧ـ أنظر القطع أرقام ١٦٤٦، ١٦٤٧، ٦٠٩٤، ٦٠٩٧ بالمتحف المصرى بالقاهرة، وراجع أيضا: رءوف حبيب: المرجع السابق: ص ص٥٣ـ ٥٤، محمد سلطان: المرجع السابق: ص٩، سعاد ماهر: الفن القبطى: ص٣٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص١٠، ١٩.

٢٥٨ـ أنظر القطعة رقم ١٦٦٥ بالمتحف المصرى بالقاهرة وهى من نسيج الكتان المخطط الملون، وراجع أيضا: رءوف حبيب: المرجع السابق: ص ص ٥٣ـ ٥٤، محمد سلطان: المرجع السابق: ص٩، سعاد ماهر: الفن القبطى: ص٣٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص١٠، ١٩.

٢٥٩ـ Johl (G.H.) Alte Aegyptische Webestule, p.p. 13-14.

٢٦٠ـ سعاد ماهر: المرجع السابق: ص ص٣٩ـ ٤٠، ولنفس المؤلفة: النسيج الإسلامى: ص٦٣ـ ٦٤.

٢٦١ـ عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص٦ـ ٧، سعاد ماهر: المرجع السابق: ص ص٨، ١٧.

٢٦٢ـ لم يكثر استخدام الصوف إلا منذ العصر اليونانى، وكان يصنع حينذاك فى منفيس على أيدى النساء، راجع سليم حسن: المرجع السابق: جـ٢ ص١١٧، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص٥١، سعاد ماهر: الفن القبطى: ص٣٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص١٧، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ٦.

٢٦٣ـ رءوف حبيب: المرجع السابق: ص٥٢ حاشية١، محمد سلطان: المرجع السابق: ص١٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٨، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٢٠.

٢٦٤ـ Griffith & Crowfoot: On the early use of Cotton in the Nile valley, p.5 F.F.

٢٦٥ـ إبراهيم نصحى: تاريخ مصر فى عصر البطالمة: جـ٢ ص٥٤٧، سعاد ماهر: المرجع السابق: ص٨، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص٧.

٢٦٦ـ سليم حسن: المرجع السابق: جـ٢ ص٨٦، سعاد ماهر: المرجع السابق: ص٨٠.

٢٦٧ـ عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص٧، سعاد ماهر: المرجع السابق: ص٨٠.

Kendrik: Early Mediaeval woven fabrics, p.29,

٢٦٨ـ إبراهيم نصحى: المرجع السابق: جـ٢ ص٥٤٤، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٨، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٧، سعاد ماهر: الفن القبطى: ص٤٠.

٢٦٩ـ رءوف حبيب: المرجع السابق: ص٥٢ حاشية٢.

٢٧٠ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ص ١٧ـ ١٩.

٢٧١ـ رءوف حبيب: المرجع السابق: ص٥٢ حاشية٢، محمد سلطان: المرجع السابق: ص١٠، آدم متز وترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة: الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى: جـ٢ ص٣٥٨،

Lutz: op.cit: p. 36.

٢٧٢ـ سعاد ماهر: المرجع السابق: ص٤١.

٢٧٣ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية: ص٦.

٢٧٤ـ نفس المرجع: ص٦.

٢٧٥ـ نفس المرجع: ص١٢.

٢٧٦ـ سعاد ماهر: الفن القبطى: ص ص ٤٣، ٥١ ـ ٥٣، ولنفس المؤلفة: النسيج الإسلامى: ص ص١٣ـ ١٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٣١، حسن حمودة: فن الزخرفة: ص١١٦، عمر كحالة: الفنون الجميلة فى العصور الإسلامية: ص ٢٥، زكى حسن: فنون الإسلام: ص٣٤٦، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص٧.

٢٧٧ـ ستيفن رينسمان وترجمة عبد العزيز جاويد: الحضارة البيزنطية: ص٣٣٧، أبو صالح الألفى: الموجز فى تاريخ الفن العام: ص ص ١٤٦ـ ١٤٧.

٢٧٨ـ المقريزى: خطط ج٢ ص٤٦٦، وأنظر أيضا: سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٩.

٢٧٩ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص٩٨، م.س. ديماند وترجمة أحمد عيسى: المرجع السابق: ص٢٤٩.

٢٨٠ـ راجع عن الطراز: البلاذرى: فتوح البلدان: ص٢٤٩، البيهقى: المحاسن والمساوئ: ص٤٩٩، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ص٢٤ـ ٢٨، عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥.

٢٨١ـ ابن خلدون: المقدمة: جـ١ ص٥٨.

٢٨٢ـ الفخرى: الآداب السلطانية: ص٢١٧.

٢٨٣ـ محمد عبد العزيز مرزوق: تاريخ صناعة النسيج فى الأسكندرية: ص١٦٩.

٢٨٤ـ ابن عبد ربه: العقد الفريد: جـ١ ص١٥٣.

٢٨٥ـ ابن خلدون: المصدر السابق: جـ٢ ص١٥٨.

٢٨٦ـ المقريزى: المصدر السابق: جـ١ ص٢٥٥.

٢٨٧ـ المسعودى: مروج الذهب ومعادن الجوهر: جـ ص١٦١.

٢٨٨ـ ابن الأثير: الكامل فى التاريخ: جـ٧ ص١٥٩.

٢٨٩ـ البيهقى: المصدر السابق: ص ص ٤٩٨ ـ ٤٩٩.

٢٩٠ـ ابن عبد ربه: المصدر السابق: جـ١ ص٢٨٤، الإبشيهى: المصدر السابق: جـ٢ ص٤٧.

٢٩١ـ عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥٠، أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى: ص٢٩٣، محمد عبد العزيز مرزوق: مكانة الفن الإسلامى بين الفنون: ص١٢٦، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٤٦.

٢٩٢ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٩٩ـ ١٠٠، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٤٨.

٢٩٣ـ ابن خلدون: المصدر السابق: ص ص ٢١٠ـ ٢١١.

٢٩٤ـ المقريزى: المصدر السابق: جـ٢ ص٤٦٦.

٢٩٥ـ أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٣.

٢٩٦ـ أنور الرفاعى: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين: ص١٦٢، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٨٥.

٢٩٧ـ أنور الرفاعى: المرجع السابق: ص١٦١، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص ٢٩٦ـ ٢٩٧،

Kramers (J.h): Geography and commerce, P.104.

٢٩٨ـ عبد المنعم رسلان: الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا: ص٨٩، كونل: المرجع السابق: ص٥٦،

Wiet (G.), Comb, Sauvaget: Repertoire chronologique, Tome, V111, P.148

٢٩٩ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٢٨، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص٤٨ـ ٤٩.

٣٠٠ـ مصطفى حسين: نفس المرجع: ص٦٥، كونل وترجمة أحمد موسى: المرجع السابق: ص٥٦.

٣٠١ـ ابن حوقل: المسالك والممالك: ص٨٩.

٣٠٢ـ ابن بطوطة: الرحلة: ص٩٥.

٣٠٣ـ المقدسى: أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم: ص ص٢٠١ـ ٢٠٢.

٣٠٤ـ الجاحظ: التبصر بالتجارة: ص٢٢.

٣٠٥ـ المقريزى: الخطط: جـ١ ص٢٠٤.

٣٠٦ـ نفس المصدر: جـ١ ص٣٨٢.

٣٠٧ـ البخارى: الصحيح: (بشرح القسطلانى) جـ١٠ ص٣٨٢.

٣٠٨ـ الإمام السبكى: المصدر السابق: ص١٩١، ابن الحاج: المصدر السابق: جـ١ ص٧١.

٣٠٩ـ صحيح مسلم بشرح القسطلانى: جـ١٠ ص٢٧٩

٣١٠ـ Pfister (R.), Textiles de palmyra (Revue des Arts Assiatique, V111, paris 1934.

٣١١ـ Lamm:Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East, P.7

٣١٢ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ص ١٥ـ ١٦.

٣١٣ـ عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥، نعمت علام: المرجع السابق: ص٦٤.

٣١٤ـ مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٤٤.

٣١٥ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص٥٨.

٣١٦ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٥٠، نعمت علام: المرجع السابق: ص٦٤.

٣١٧ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص ص ٦٤ـ ٦٥.

٣١٨ـ أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٤، عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥٣، محمد مصطفى: المرجع السابق: ص٨١.

٣١٩ـ أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٤.

٣٢٠ـ عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥٤، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٥١.

٣٢١ـ م.س. ديماند: نفس المرجع: ص٣٥١.

٣٢٢ـ ياقوت الحموى: معجم البلدان: جـ٤ ص١٤٤، محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص٧٧.

٣٢٣ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ص١١٩ـ ١٢٠.

٣٢٤ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٧٧، الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٨.

٣٢٥ـ محمد عبد العزيز مرزوق: تاريخ الحضارة المصرية: جـ٢ ص ص ٥٩٦ـ ٥٩٧.

٣٢٦ـ س.د. جوتاين وترجمة عطية القوصى: دراسات فى التاريخ الإسلامى والنظم الإسلامية:ص١٧٠.

٣٢٧ـ زكى حسن: فنون الإسلام: ص٣٩٧، عبد الرحمن زكى: الفسطاط وضاحيتاها العسكر والقطائع: ص٩٦، عفيف بهنسى: المرجع السابق: ص٢٠٦.

٣٢٨ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ٢٧٧ـ ٢٧٨.

٣٢٩ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٨٥، عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥١.

٣٣٠ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٥٣.

٣٣١ـ المقريزى: المصدر السابق: جـ٢ ص٣١.

٣٣٢ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٨٥.

٣٣٣ـ راجع عن هذا التقسيم: سعاد ماهر: نفس المرجع: ص ص ٨٥ـ ٨٦.

٣٣٤ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٥٤.

٣٣٥ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص٩٦.

٣٣٦ـ أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٤، عمر كحالة المر جع السابق: ص٢٥١.

٣٣٧ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ص ٢٢٥ـ ٢٥٦.

٣٣٨ـ مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٥٤، نعمت علام: المرجع السابق: ص٩٦.

٣٣٩ـ دافيد رايس وترجمة منير الإصبحى: الفن الإسلامى: ص١٠٨، نعمت علام: المرجع السابق: ص٩٥.

٣٤٠ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص ٢٥٦.

٣٤١ـ نفس المرجع: ص ص ٢٥٦ـ ٢٥٧.

٣٤٢ـ دافيد رايس: المرجع السابق: ص١٦٤.

٣٤٣ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٥٧، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ص٢٥٠ـ ٢٥١، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص ٥٤ـ ٥٥.

٣٤٤ـ عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥٢، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٥، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص ٥٧ـ ٦١.

٣٤٥ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص١٦٩.

٣٤٦ـ المقريزى: المصدر السابق: جـ٢ ص١٤٣، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٨، م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٧٨.

٣٤٧ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٨٨، إنست كونل: المرجع السابق: ص١١٩.

٣٤٨ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٥٧.

٣٤٩ـ دافيد رايس: المرجع السابق: ص١٦٤.

٣٥٠ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٥٧، عمر كحالة: المرجع السابق: ص ص٢٥٠ـ ٢٥١، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٥٤ـ ٥٥.

٣٥١ـ عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥٢.

٣٥٢ـ أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٥، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص٥٧ـ ٦١.

٣٥٣ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص ص١٩٨ـ ١٩٩.

٣٥٤ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٥٨.

٣٥٥ـ عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥٢، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٥٥، إرنست كونل: المرجع السابق: ص١١٩، محمد مصطفى: المرجع السابق:ص٨٣.

٣٥٦ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الز خرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ص١٠٣ـ ١٠٤.

٣٥٧ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص١٢٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٠٦.

٣٥٨ـ دافيد رايس: المرجع السابق: ص ص٢١٦ـ ٢١٨، عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥٦، إرنست كونل: المرجع السابق: ص١٧٤.

٣٥٩ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص٢٣٣.

٣٦٠ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٦٩، عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٥٦.

٣٦١ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٥٥ حاشية١.

٣٦٢ـ أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٩٦.

٣٦٣ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٧١، نعمت علام: المرجع السابق: ص٢٣٣، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٢٧.

٣٦٤ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص١٠٧ـ ١٠٨.

٣٦٥ـ نفس المرجع: ص١٠٩.

٣٦٦ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص١٩٩.

٣٦٧ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص١٢٤.

٣٦٨ـ نفس المرجع: ص١٢٥.

٣٦٩ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٩٦، عمر كحالة: المرجع السابق: ص٢٦٣.

٣٧٠ـ نعمت علام: المرجع السابق: ص٢٣٦.

٣٧١ـ م.س. ديماند: المرجع السابق: ص٢٩٨.

٣٧٢ـ راجع عن استخدام الكتان والصوف فى أعمال الغزل والنسج بمعلومات أكثر: اليعقوبى: كتاب البلدان: ص٣٣٧، المقدسى: المصدر السابق: ص٢٠٣، ابن مماتى: قوانين الدواوين: ص٨١، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص ٣٠ـ ٣٤، ٣٥ـ ٤٠، الفريد لوكاس: المرجع السابق: ص٢٣٦، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص٥٢،

Rezq (A.M.): op. cit. p.p.49-52.

٣٧٣ـ عبد الرافع كامل: المرجع السابق: جـ١ ص ص ١٨ـ ١٩.

٣٧٤ـ محمد عبد العزيز مرزوق: صناعة النسيج فى الأسكندرية فى عصر البطالمة: ص١١.

٣٧٥ـ سيدة إسماعيل كاشف: مصر فى عصر الإخشيديين: ص٢٩٧.

٣٧٦ـ توفيق عبد الجواد: تاريخ العمارة والفنون الإسلامية: جـ٣ ص٢٤٦.

٣٧٧ـ الحسن بن عمر: لطائف المعارف: ص٩٧.

٣٧٨ـ محمد جمال الدين سرور: دولة بنى قلاوون فى مصر: ص٢٩٨.

٣٧٩ـ المقريزى: المصدر السابق: جـ١ ص٤١.

٣٨٠ـ البلاذرى: المصدر السابق: ص٢٢٢.

٣٨١ـ ابن عبد ربه: المصدر السابق: جـ٣ ص٢٩٨.

٣٨٢ـ ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة: جـ٤ ص٢١٧.

٣٨٣ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ص٣٢ـ ٣٦.

٣٨٤ـ ثناء بلال: الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى: ص ص ٧ـ ٨، أبو صالح الألفى: الموجز في تاريخ الفن العام: ص ص ١٤٦ـ ١٤٧.

٣٨٥ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية: ص٩١.

٣٨٦ـ Thomson: Tapestry woven fabrics, p.143.

٣٨٧ـ Hooper: Hand loom weaving, p.p.132-133.

٣٨٨ـ مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٢٨، محمد عبد العزيز مرزوق: الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية: ص٥ حاشية٢، سعاد ماهر، الفن القبطى: ص ص ٤٧ـ٥٠، ولنفس المؤلفة: النسيج الإسلامى: ص ص٣٢ـ ٤١، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص٥٢ حاشية٣.

٣٨٩ـ سعاد ماهر: الفن القبطى: ص٤٨، ولنفس المؤلفة: النسيج الإسلامى: ص ص١٠٢ـ ١٠٣، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص٥١ـ ٨١،

Hooper: op. cit. p.132- 133.

٣٩٠ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٦٠، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص٤٨، مارجريت تروبل: المرجع السابق: ص٣٢.

٣٩١ـ سعاد ماهر: الفن القبطى: ص ص٤٧ـ ٥٠، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص٩٧ـ ١٠٤، ص ص١١٣ـ ١٥١،

Hooper: op. cit. p.p. 132-133, Migon; les Art du Tissus, l,p.13.

٣٩٢ـ سعاد ماهر: الفن الإسلامى: ص١٠٧، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٣٠، مارجريت تروبل: المرجع السابق: ص٣٤، عبد الرافع كامل: المرجع السابق: ص ص٩٩ـ ١٠٢.

٣٩٣ـ مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٣١، محمد عبد العزيز مرزوق: تاريخ صناعة النسيج فى الأسكندرية فى عهد البطالمة: ص٥ حاشية١، مارجريت تروبل: المرجع السابق: ص٣٤، سعاد ماهر: عصر الإنتقال: ص١١٤، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص٣٨.

٣٩٤ـ عبد الرافع كامل: المرجع السابق: جـ٢ ص ص٥١ـ ٥٣.

٣٩٥ـ مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص٢٩ـ ٣٠، مارجريت تروبل: المرجع السابق: ص٣٢.

٣٩٦ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٥ حاشية٣، سعاد ماهر: الفن القبطى: ص ص٥٨ـ ٥٩، ولنفس المؤلفة: النسيج الإسلامى: ص١١٤.

٣٩٧ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٢١، ولنفس المؤلفة: الفن القبطى: ص ص٣٩، ٥٠.

٣٩٨ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص٦٥، مصطفى حسين: المرجع السابق: ص٣٠.

٣٩٩ـ مصطفى حسين: نفس المرجع: ص٣٢.

٤٠٠ـ سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص١١٧.

٤٠١ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٥ حاشية١، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ص٢١ـ ٢٣، ١١٤.

٤٠٢ـ مصطفى حسين: المرجع السابق: ص ص٣٢ـ ٣٣.

٤٠٣ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى: ص ص١٠٩ـ ١١٠.

٤٠٤ـ راجع عن هذه المواد الصبغية: الفريد لوكاس: المرجع السابق: ص٢٤١، سعاد ماهر: النسيج الإسلامى: ص ص٤٣ـ ٤٤، رؤوف حبيب: المرجع السابق: ص ص٥٣ـ ٥٤، مصطفي حسين: المرجع السابق: ص٣٢، حسن حمودة: المرجع السابق: ص١١٤،

Rezq (A.M.): op.cit. p.53.

٤٠٥ـ Archur (H.): Tanning materials, p.p. 112- 115

Watrer (J.): Ahistory of tecnology,Vol.2, p.p. 147- 186,

Rezq (A.M): op .cit. p.p. 53- 54.

وانظر أيضا: الثعالبى: فقه اللغة وسر العربية: ص٣٥٨، محمد فريد وجدى: دائرة معارف القرن (١٤ـ ٢٠م): ص٤٣٧.

٧- هوامش الباب السادس:

٤٠٦ـ ابن خلدون: المصدر السابق: ص٤٥٦، أحمد عطية الله: دائرة المعارف الحديثة: ص٤٣٢.

٤٠٧ـ جمال محمد محرز: منازل الفسطاط: ص ص٦ـ ١٠، فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية ـ ماضيها وحاضرها ومستقبلها: ص ص ٩ ـ ١٠.

٤٠٨ـ سعاد ماهر: العمارة الإسلامية على مر العصور: ص ص٢١٩ـ ٢٣٠، صالح لمعي: التراث المعمارى الإسلامى فى مصر: ص ص٦٥ـ ٦٩، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: جـ٣ ص ص١٩ـ ٢١.

٤٠٩ـ حسن الباشا: المرجع السابق: ص ص٦١ـ ٦٢، محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل المماليك: ص ص٩ـ ٢٧، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر: ص١٥، فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية ـ عصر الولاة: ص ص٣٣٥ـ ٣٩١، كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: الآثار الإسلامية الأولى: ص ص٢٥ـ ٢٧، ٣١١ـ٣٢٨.

٤١٠ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص٣٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٢٥ـ ٢٧، ثروت عكاشة: القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية: ص١٥٧، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص٢٨،

Doris Behrens:Islamic Architecture in cairo, p.p.l 47- 51,

Creswell (K.A.C.): Ashort Account of Early Muslim Architectuse, p.p. 304- 314.

٤١١ـ كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص٣٨٩.

٤١٢ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص١٧ـ١٨.

٤١٣ـ كريزويل وترجمة عبد الهادى علبة: المرجع السابق: ص٣٨٧، فريد شافعى: المرجع السابق: ص٣٤.

٤١٤ـ كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ٣٨٩.

٤١٥ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص١٧ـ ١٨، محمود أحمد: دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة: ص ص٣١ـ ٣٦، فريد شافعى: المرجع السابق: ص٣٣.

٤١٦ـ أوقطاى آصلان آبا وترجمة أحمد عيسى: فنون الترك وعمائرهم: ص٥٥.

٤١٧ـ إبراهيم العدوى: مصر الإسلامية: ص ص١١٢، ١١٧، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ص١٥ـ ١٦.

٤١٨ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص ص٣٤ـ ٣٥.

٤١٩ـ محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص٣٧ـ ٤٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: جـ١ ص ص٣٢ـ ٤٦، كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص٤٠١، سعاد ماهر: مساجد مصر: جـ١ ص١٤١، عاصم رزق: المحاريب الفاطمية فى جوامع القاهرة ومساجدها: ص ص٤٢ـ٤٦.

٤٢٠ـ دافيد رايس وترجمة منير الإصبحى: المرجع السابق: ص٤٩، كمال الدين سامح: المرجع السابق:

ص ص١٩ـ ٢٠، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق جـ٢ ص٢٨٨، ثروت عكاشة: المرجع السابقع السابق: ص١٧٠، Neil Makenzie:Ayyubid Cairo. p.133.

٤٢١ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص١٩ـ ٢٠، إبراهيم العدوى: المرجع السابق: ص١١٤.

٤٢٢ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص٣٧، توماس آرنولد وترجمة جرجس فتح الباب: تراث الإسلام: ص٢٤٣، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٧١.

Doris Behrens: op. cit. p.p. 54- 55.

٤٢٣ـ أحمد فكرى: المدخل: ص ص١١٥ـ ١١٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص٣٤.

٤٢٤ـ توماس آرنولد وترجمة جرجس فتح الباب: المرجع السابق: ص٢٤٣، سعد زغلول عبد الحميد: العمارة والفنون فى دولة الإسلام: ص٢٣٧، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٧٠، حسن عبدل الوهاب: المرجع السابق: ص٣٤.

٤٢٥ـ أوقطاى آصلان: المرجع السابق: ص١٥٥، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٢٣٨.

٤٢٦ـ كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص٤٠٨، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٢٩١.

٤٢٧ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١١٣ـ ١١٤.

٤٢٨ـ كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص ص٤٠٠ـ ٤٠١، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ص٣٣٤ـ ٣٣٥، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١٦٠.

٤٢٩ـ توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٢٩٣، جـ٣ ص ص٩٦ـ ٩٧، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص١٧٠ـ ١٧١، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ص٤١ـ ٤٢.

٤٣٠ـ كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص٤٠٤، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٧٠، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ٣٤، محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل المماليك: ص ص٤٣ـ ٤٤.

٤٣١ـ كريزويل وترجمة عبد الهادى عبلة: المرجع السابق: ص ص٤١٥ـ ٤١٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٣٦ـ ٣٧، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٢١، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٣٨، إبراهيم العدوى: المرجع السابق: ص١١٥، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص ص٢٨٨ـ ٢٩٢، أوقطاى آصلان: المرجع السابق: ص٥٥، حيان صيداوى: الإسلام وفئوية تطور العمارة العربية: ص١١٨، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١١٧ـ ١١٨، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ص٤٢ـ ٤٣،

Richard parker & others: Islsamic Monuments in Cairo,P. 56.

٤٣٢ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١١٩ـ ١٢٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٣٧ـ ٣٩.

٤٣٣ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٢٠ـ ١٢١.

٤٣٤ـ أحمد فكرى: نفس المرجع: ص١٢٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٤٣.

٤٣٥ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٢٩ـ ١٣٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ٤٧ـ ٥١.

٤٣٦ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٣١ـ ١٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص ص٣٩ـ ٤١.

٤٣٧ـ إبن الزيات: الكواكب السيارة فى ترتيب الزيارة في القرافتين الكبرى والصغرى: ص ص٥٩ـ ٦٣.

٤٣٨ـحسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص١٦.

٤٣٩ـ عبد الرحمن زكى: مساجد القاهرة المباركة ومشاهدها: ص٢٤، سعاد ماهر: مساجد مصر: جـ١ ص ص١٥٨ـ ١٦٣.

٤٤٠ـ توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٣٧.

٤٤١ـ إبن دقماق: الانتصار لواسطة عقد الأمصار: جـ٢ ص ص٣٥ـ ٤٠، المقريزى: خطط: جـ٢ ص١٨، السيوطى: حسن المحاضرة فى ملوك مصر والقاهرة: جـ٢ ص٣٠، فريد شافعى: المرجع السابق: ص٦١ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٢٣، عاصم رزق: مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية ص ص٥٥ـ ٥٧.

٤٤٢ـ المقريزى: المصدر السابق: جـ٣ ص٤٩، فتحية النبراوى: تاريخ النظم والحضارة الإسلامية: ص٢٥٣، عفيف بهنسى: العمارة عبر التاريخ: ص١٨٤، أحمد فكرى: العصر الفاطمى: ص ص٢١ـ ٢٧، كمال الدين سامح: لمحات فى تاريخ العمارة المصرية: ص٥٦، جومار وترجمة أيمن فؤاد: التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى سنة ١٨٠٠: ص٢٥، إبراهيم العدوى:المرجع السابق: ص ص١٣٣ـ ١٣٥، الألفى:والمرجع السابق: ص١٧٨،

Richard parker: op. cBt. p. 169.

٤٤٣ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص ص٧٥ـ ٧٦.

٤٤٤ـ كمال سامح: العمارة الإسلامية: فى مصر: ص ص٢٨ـ ٢٩، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: جـ١ ص ص ٦٩ـ ٧٣، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص٩٥ـ ١٠٢، عاصم رزق: المحاريب الفاطمية فى جوامع القاهرة ومساجدها: ص ص٣٦ـ ٣٨.

٤٤٥ـ راجع عن جامع الحاكم: محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص٦٠ـ ٦٥، أحمدفكر: المرجع السابق: ص ص٦٣ـ ٨٥، عاصم رزق: المرجع السابق: ص ص٤٦١ـ ٤٦٥، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ص١٤٠ـ ١٤١، وعن جامع الصالح طلائع: محمود أحمد: المرجع السابق: ص٧٢، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص٣٠ـ ٣١، أحمد فكرى: المرجع السابق: ١١٠ـ ١٢١، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: جـ١ ص ص٩٧ـ ١١٠٥، عاصم رزق: المرجع السابق: ص ص٣٨ـ ٤١، وعن مسجد الجيوشى: شحاته عيسى إبراهيم: القاهرة: ص ص٦٦ـ ٦٨، سعاد ماهر: المرجع السابق: جـ١ ص ص٢٧٧ـ٢٨٤ عبد الرحمن زكى: بالقاهرة: ص ص٨٩ـ ٩٤، عاصم رزق: المرجع السابق ص٢٩.

٤٤٦ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٦٢ـ ١٦٦، صالح لمعى: المرجع السابق:ص٩٠.

٤٤٧ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص ص٦٨ـ ٦٩.

٤٤٨ـ إبراهيم العدوى: المرجع السابق: ص ص١٤٠ـ ١٤١، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ٣٨٠، عبد السلام نظيف: دراسات فى العمارة الإسلامية: ص١٦.

٤٤٩ـ زكى حسن: الأطلس: ص ص٢٧٨، ٥٠٤، عبد الرحمن زكى: موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام: ص ص٨٩ـ ٩١، محمد مصطفى: المرجع السابق ص٢١، فريد شافعى: المرجع السابق: ص٧٢.

٤٥٠ـ زكى حسن: المرجع السابق: ص١٠٨، شكل ٣٣٤.

٤٥١ـ محمد مصطفى: المرجع السابق: ص٣٨، شكل ٢٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: لوحة ٧٦، زكى حسن: المرجع السابق: ص١١٠، شكل ٣٣٩.

٤٥٢ـ محمد مصطفى: المرجع السابق: ص٤٣، شكل ٣١، أبو صالح الألفى: لوحة ٦٢، زكى حسن: المرجع السابق: ص١١٠، شكل ٣٣٩.

٤٥٣ـ حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص٧، زكى حسن: المرجع السابق: ص١١٨، شكل٣٦٠.

٤٥٤ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٢٥ـ ١٢٦، صالح لمعى: المرجع السابق: ص٩٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٥٥ـ ٥٦.

Neil Makenzie: op. p. 130.

٤٥٥ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص١٢٦، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٩٤، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٢٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٨٣.

٤٥٦ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٢٦ـ ١٣٩، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٥٦ـ ٥٧،كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٢٥، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٨٠، عبد السلام نظيف المرجع السابق: ص١٦، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١٠٢، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٧٣.

٤٥٧ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص٨٩، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١٧٠، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٧٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص٤٩، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٥٩.

٤٥٨ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٤١ـ ١٤٢، عفيف بهنسى: المرجع السابق: ص١٨٤، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٧٣، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص٥٤.

٤٥٩ـ كمال الدين سامح: لمحات فى تاريخ العمارة المصرية: ص٥٧، أ حمد فكرى: المرجع السابق: ص١٤٣، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١٧٤، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٧٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص٧٢.

٤٦٠ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص١٤٤، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر: ص٣١، عبد السلام نظيف: المرجع السابق: ص١٦، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص٩٨.

٤٦١ـ محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٩٩ـ ١٠٠.

٤٦٢ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص١٤٤، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص١٧، أبو صالح

الألفى: المرجع السابق: ص ص١٨٢ـ ١٨٩، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ص٣٨٠ـ ٣٨١.

٤٦٣ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص١٤٥.

٤٦٤ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٢٩، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٤٩ـ ١٥٠، محمود أحمد: المرجع السابق: ص٤، صالح لمعى: المرجع السابق: ص٩٠، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٧٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٨٨، حسن عبد الوهاب: المرجع السابق:ص٧٠، Neil Ma;enzie: op. cit. p. 130.

٤٦٥ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٥٠ـ ١٥١، صالح لمعى: المرجع السابق: ص٩١.

٤٦٦ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٥٢ـ ١٥٣، عفيف بهنسى: المرجع السابق: ص٨٤.

٤٦٧ـ محمود أحمد: المرجع السابق: ص٤، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٥٤ـ ١٥٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٨٦ـ ٨٨.

٤٦٨ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٥٩ـ ١٦٠، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٨٩.

٤٦٩ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص٢٧ـ ٢٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٨٩.

٤٧٠ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٢٩، ولنفس المؤلف: لمحات فى تاريخ العمارة المصرية: ص٥٧.

٤٧١ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٦٠ـ ١٦١، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٥٨ـ ٥٩.

٤٧٢ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٦٢ـ ١٦٥، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر: ص٢٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٥٨ـ ٥٩.

٤٧٣ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٦٥ـ ١٦٦، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٧٤ـ ٧٥.

٤٧٤ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص٢٧ـ ٢٨، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٦٧ـ ١٧٠ أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٨٣، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٦٨ـ ٦٩، محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص٣ـ ٤، عبد السلام نظيف: المرجع السابق: ص١٦، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١٧٤، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٧٦.

٤٧٥ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٧٤ـ ١٧٥، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٢٧، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٨٢، محمود أحمد: المرجع السابق: ص٤، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٦١ـ ٦٣.

٤٧٦ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص١٧٥ـ ١٧٦، محمود أ حمد: المرجع السابق: ص٤.

٤٧٧ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٧٦ـ ١٧٧.

٤٧٨ـ حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ١٨٧، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص٨٠ـ ٨١.

٤٧٩ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص٧٨ـ ٧٩، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص١٨٨، محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق: ص ص٨٠ـ ٨١.

٤٨٠ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص١٨٢، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٣٩.

٤٨١ـ ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١٧٠، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص١٨٣.

٤٨٢ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ١٩٠، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ص٣٧٤، ٣٧٥، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص١٨٨.

٤٨٣ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص١٩٨ـ ٩٩، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص١٧٩، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٧٧.

٤٨٤ـ أحمد فكرى: المرجع السابق: ص٢٠٠، توفيق عبد الجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٣٩، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص١٨٨.

٤٨٥ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص٩٠، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص٢٠٠، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٣٧٩.

٤٨٦ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٢٩، أحمد فكرى: المرجع السابق: ص ص٢٠١ـ ٢٠٣.

٤٨٧ـ م.س. ديماند وترجمة أحمد عيسى: المرجع السابق: ص١٠٨.

٤٨٨ـ نفس المرجع: ص١٠٨، زكى حسن: فنون الإسلام: ص٦٣٦،

Hautcoeur (L.) et Wiet (G.): Les Mosques du Cairo, p.53.

٤٨٩ـ حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: جـ١ ص٨٥.

٤٩٠ـ أحمد فكرى: العصر الأيوبى: ص ص٧٩ ـ ٨٠.

٤٩١ـ نفس المرجع : ص ص٨٠ ـ ٨١.

٤٩٢ـ نفس بالمرجع: ص ص٨١ ـ ٨٢.

٤٩٣ـ نفس المرجع: ص ص ٨٢ ـ ٨٣.

٤٩٤ـ نفس المرجع: ص٨٣.

٤٩٥ـ نفس المرجع: ص ٨٤.

٤٩٦ـ نفس المرجع: ص ص ٨٤ ـ ٨٥.

٤٩٧ـ عاصم رزق: مجموعة ابن مزهر المعمارية بالقاهرة: ص١٥، أحمد مختار العبادى: قيام دولة المماليك الأولى فى مصر والشام: ص ص١٧٩ ـ ١٩٩، سعيد عاشور: المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك: ص٦.

٤٩٨ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص١٢١.

٤٩٩ـ حسن عبد الوهاب: المرجع السابق: ص ص ١٨ ـ ١٩.

Doris Behrens, op. cit. p.p. 15 - 18.

٥٠٠ـ أبو صالح الألفى: المرجع السابق: صب١٩١، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ص١٩ ـ ٢٠.

Doris Behrens: op. cit. p.p. 19 - 26.

٥٠١ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٣٨، حسن عبدالوهاب، المرجع السابق: ص١١٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٩٣، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٤٦٥، إبراهيم العدوى: المرجع السابق: ص١٥٩.

٥٠٢ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص٣٨، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص ص٣، ١٢٩، لين بول وترجمة حسن إبراهيم: سيرة القاهرة: ص١٩٤، عبدالسلام نظيف: المرجع السابق: ص٣١٠، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٣ ص٥٤.

Ernest Grub & Oleg Grabar: Architecture of the Islamic world, p.p. 134-136.

٥٠٣ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٣٦، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٠٣، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٤٦٥، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص٧٤، عبد الرحمن زكى: القاهرة تاريخها وآثارها: ص١١١.

٥٠٤ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص٤٢.

٥٠٥ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص٣٦ ـ ٣٩، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٤٧١، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٤٣، حسن عبدالوهاب: من روائع العمارة الإسلامية فى مصر: ص٣٠٨.

٥٠٦ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٣٦، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص٤٦٥، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص٧٤، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص١١١.

٥٠٧ـ أبو صالح الألفى المرجع السابق ص١٩٩، كمال الدين سامح المرجع السابق ص٤٠.

٥٠٨ـ حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٣٠٩، محمود أحمد: المرجع السابق: ص٧.

٥٠٩ـ سعاد ماهر: مساجد مصر: جـ٢ ص٢١، كمال الدين سامح: المرجع السابق : ص ص٤٠، ٤٩ ـ ٥٠، محمود أحمد: المرجع السابق: ص٧، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٤٥، سعاد ماهر: العمارة الإسلامية على مر العصور: ص ص٤٧٩ ـ ٤٨٠.

٥١٠ـ محمود أحمد: المرجع السابق: ص٧، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٣٠٩.

٥١١ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٣٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص١٩٥، ٢٠٣، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٧.

٥١٢ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٤٠، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ص٣٠٨ ـ ٣١٠، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص ص٤٧٩ ـ ٤٨٠.

٥١٣ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص١٢٢.

٥١٤ـ سعاد ماهر: مساجد مصر: جـ٢ ص٢٠، ولنفس المؤلفة: العمارة الإسلامية على مر العصور: ص٤٧٩.

٥١٥ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص ص٩٠ ـ ٩١.

٥١٦ـ محمود أحمد: المرجع السابق: ص٦، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص٧٤، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص١١١، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٤٢، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٣١٠.

٥١٧ـ عفيف بهنسى: المرجع السابق: ص٨٨، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٣١٤، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٤٣.

٥١٨ـ محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص٦ ـ ٧، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص٧٤، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص١١١، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق : ص٤٦٦.

٥١٩ـ محمد عبدالعزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين: ص ص٢١ ـ ٣٦، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٣١١، توفيق عبدالجواد، المرجع السابق: جـ٢ ص٤٢.

٥٢٠ـ عبدالسلام نظيف: المرجع السابق: ص ص٣٥٦ ـ ٣٧٥، دللى وترجمة محمود أحمد: العمارة العربية بمصر: ص ص٧ ـ ٨، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٤٥٩.

٥٢١ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص٣٩، عاصم رزق: مجموعة ابن مزهر: ص١٥٢.

٥٢٢ـ دللى وترجمة محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص١٨ ـ ٢٠، عاصم رزق: المرجع السابق: ص ص١٥٠ ـ ١٥١.

٥٢٣ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص٨٢ ـ ٨٥، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص٢١٣.

٥٢٤ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٨٥، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص٢١٤.

٥٢٥ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص ص٣٠ ـ ٤٠، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص١٣٩ ـ ١٤٠، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر: ص ص٨٣ ـ ٨٤، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٣ ص ص٥٧ ـ ٥٨، ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١٣٠.

٥٢٦ـ عبداللطيف إبراهيم: الوثائق فى خدمة الآثار: ص٧٤ حاشية ١، زكى حسن: فنون الإسلام: ص ص١٥٢ ـ ١٥٣.

٥٢٧ـ دللى وترجمة محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص٨ ـ ٩، سعد زغلول عبد الحميد: المرجع السابق: ص ص٢١٧ ـ ٢١٨.

٥٢٨ـ صالح لمعي: المرجع السابق: ص ص٤٠ ـ ٤١.

٥٢٩ـ صالح لمعى: نفس المرجع: ص ص٧٧ ـ ٧٨، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٣٥، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٨٠.

٥٣٠ـ عبدالسلام نظيف: المرجع السابق: ص ص٤١٦ ـ ٤١٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٣٦، صالح لمعى: المرجع السابق: ص ص٧٨ ـ ٧٩، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٨٠، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق : جـ٣ ص٥٨.

٥٣١ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص٧٧، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٢٥٨.

٥٣٢ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص ص٢٠٠ ـ ٢٠١، عاصم رزق: المرجع السابق: ص١٤٦، دللى وترجمة محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص١ ـ ٢، صالح لمعى: المرجع السابق: ص٨٠، أبو

صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص٣٦ - ٣٩، توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص ص٢٥٥ - ٢٥٨، جـ٣ ص ص٥٦ - ٥٧، سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٢١٤.

٥٣٣- أحمد فكرى: المدخل: ص٢٩، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص١٣٦.

Creswell (K.A.C.): Ashort Account of Early Muslim Architecture, p. 104.

٥٣٤- صالح لمعى: المرجع السابق: ص٨١.

Creswell: Op. cit. p. 104.

٥٣٥- دللى وترجمة محمود أحمد: المرجع السابق: ص ص١١ - ١٢، صالح لمعى: المرجع السابق: ص٨٦.

٥٣٦- صالح لمعى: نفس المرجع: ص٨٦.

٥٣٧- نفس المرجع: ص٤٤.

٥٣٨- فريد شافعى: عصر الولاة: ص٦٣٣.

٥٣٩- صالح لمعى: المرجع السابق: ص٤٥.

٥٤٠- نفس المرجع: ص٤٦.

٥٤١- نفس المرجع: ص٤٦.

٥٤٢- نفس المرجع: ص ص٨٧ - ٨٨.

٥٤٣- عاصم رزق: المرجع السابق: ص١٢١، حيان صيداوى: المرجع السابق: ص ص١٦٦ - ١٦٨.

٥٤٤- سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص٢٢، الشيخ طه الولى: المساجد فى الإسلام: ص٣٤.

٥٤٥- عاصم رزق: المرجع السابق: ص١٢٤.

٥٤٦- أوليج جرابارو ترجمة حسين مؤنس: تراث الإسلام: ص ص١٣ - ٥٧.

٥٤٧- زكى حسن: فنون الإسلام: ص٢٤٨.

٥٤٨- عاصم رزق: المرجع السابق: صب ص١٢٨ - ١٣٣.

٥٤٩ زكى حسن: المرجع السابق: ص ص٤٩ - ٥٠، صالح لمعى: المرجع السابق: ص٤٧، ستانلى لين بول وترجمة حسن إبراهيم: المرجع السابق: ص٢٠٤.

٥٥٠- عاصم رزق: المرجع السابق: ص١٣٢.

٥٥١- سورة القلم:آية ١.

٥٥٢- سورة العلق: آية ٣ - ٥.

٥٥٣- صالح لمعى: المرجع السابق: ص٤٩، حسن الباشا: مدخل: ص٣١٤.

٥٥٤- صالح لمعى: المرجع السابق: ص٥٠.

٥٥٥- فريد شافعى: العمارة العربية الإسلامية - ما ضيها وحاضرها ومستقبلها: ص١٢٢، كمال الدين سامح: المرجع السابق: صب٤٤، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص ص١٩٨ - ٢٠٠، سعد زغلول عبد الحميد : المرجع السابق: ص ص٤٧٤ - ٤٨٨.

٥٥٦ـ سورة البقرة آية ١٤٤.

٥٥٧ـ سورة البقرة: آية ١٥٢.

٥٥٨ـ سورة الإنسان: آية ٥.

٥٥٩ـ سورة النحل: آية ٩٠.

٥٦٠ـ سورة الجمعة: آية ٩.

٥٦١ـ سورة التوبة: آية ١٨.

٥٦٢ـ سورة الدخان: آية ٥١ ـ ٥٣.

٥٦٣ـ سورة البقرة: آية ٢٥٥.

٥٦٤ـ سورة الرحمن: آية ٢٦ ـ ٢٧.

٥٦٥ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص٥٢، عاصم رزق: المرجع السابق: ص١٣٥.

٥٦٦ـ ابن إياس: بدائع الزهور: جـ٤ ص٦٨.

٥٦٧ـ سعد زغلول عبدالحميد: المرجع السابق: ص ص٢٢٦ ـ ٢٢٧.

٥٦٨ـ صالح لمعى: المرجع السابق: ص٥٣.

٥٦٩ـ سعاد ماهر: مساجد مصر: جـ٥ ص ص٧ ـ ٨، محمود أحمد: المرجع السابق: ص٨، حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص٢٠، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٢٦، كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر: ص٥١.

٥٧٠ـ عبدالرحمن زكى: القاهرة ـ تاريخها وآثارها: ص٢٣١.

٥٧١ـ نفس المرجع: ص٢٣٤.

٥٧٢ـ نفس المرجع: ص ص٢٣٥ ـ ٢٣٦.

٥٧٣ـ حسن عبدالوهاب: العمارة الإسلامية فى مصر فى العصر العثمانى: ص١٨، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٦.

٥٧٤ـ سعاد ماهر: المرجع السابق: جـ٥ ص٤٨.

٥٧٥ـ حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص٣٠، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٢.

٥٧٦ـ سعاد ماهر: المرجع السابق: جـ٥ ص٤٦، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٢.

٥٧٧ـ ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١٠٩، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٢.

٥٧٨ـ توفيق عبدالجواد: المرجع السابق: جـ٢ ص٤٦، أبو صالح الألفى: المرجع السابق: ص٢٢٨، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٢، صالح لمعى: المرجع السابق: ص٩١.

٥٧٩ـ محمود أحمد: المرجع السابق: ص٨، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص ص٥٥ ـ ٥٦، حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٢٠.

٥٨٠ـ فريد شافعى: المرجع السابق: بص١٤١.

٥٨١ـ سعاد ماهر: المرجع السابق: جـ٥ ص ص٤٨ ـ ٤، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٥٣، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٣، فريد شافعى: المرجع السابق: ص١٤٣.

٥٨٢ـ حسن عبدالوهاب: من روائع العمارة الإسلامية فى مصر: ص٣١٩، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص ص٢٣٨ ـ ٢٤٠.

٥٨٣ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٥١، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص ص٢٣٨ ـ ٢٤٠.

٥٨٤ـ حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص٣١٨، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٥٩، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٧.

٥٨٥ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٥٢، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٦.

٥٨٦ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص١٤٣.

٥٨٧ـ حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ٤١٦، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٥١.

٥٨٨ـ كمال الدين سامح: نفس المرجع ص ص٥٤ ـ ٥٥.

٥٨٩ـ حسن عبدالوهاب: العمارة الإسلامية فى مصر فى العصر العثمانى: ص١٨.

٥٩٠ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص١٤٣، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٥١

٥٩١ ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص١٤٣، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٦.

٥٩٢ـ ثروت عكاشة: المرجع السابق: ص١١١.

Doris Behrens: op. cit, p.p. 27 - 33.

٥٩٣ـ حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص١٨، عبدالرحمن زكى: المرجع السابق: ص٢٣٢.

٥٩٤ـ حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ص٢١، ٣١٧، ولنفس المؤلف: العمارة الإسلامية فى مصر فى العصر العثمانى: ص١٨.

٥٩٥ـ فريد شافعى: المرجع السابق: ص١٤٧.

٥٩٦ـ حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص٢١.

٥٩٧ـ فريد شافعى المرجع السابق: ص١٤٨.

٥٩٨ـ حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص٢٢، كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٦٣.

٥٩٩ـ حسن عبدالوهاب: المرجع السابق: ص ص٢١ ـ ٢٢.

٦٠٠ـ حسن عبدالوهاب: العمارة الإسلامية فى عصر محمد على: ص٢٠.

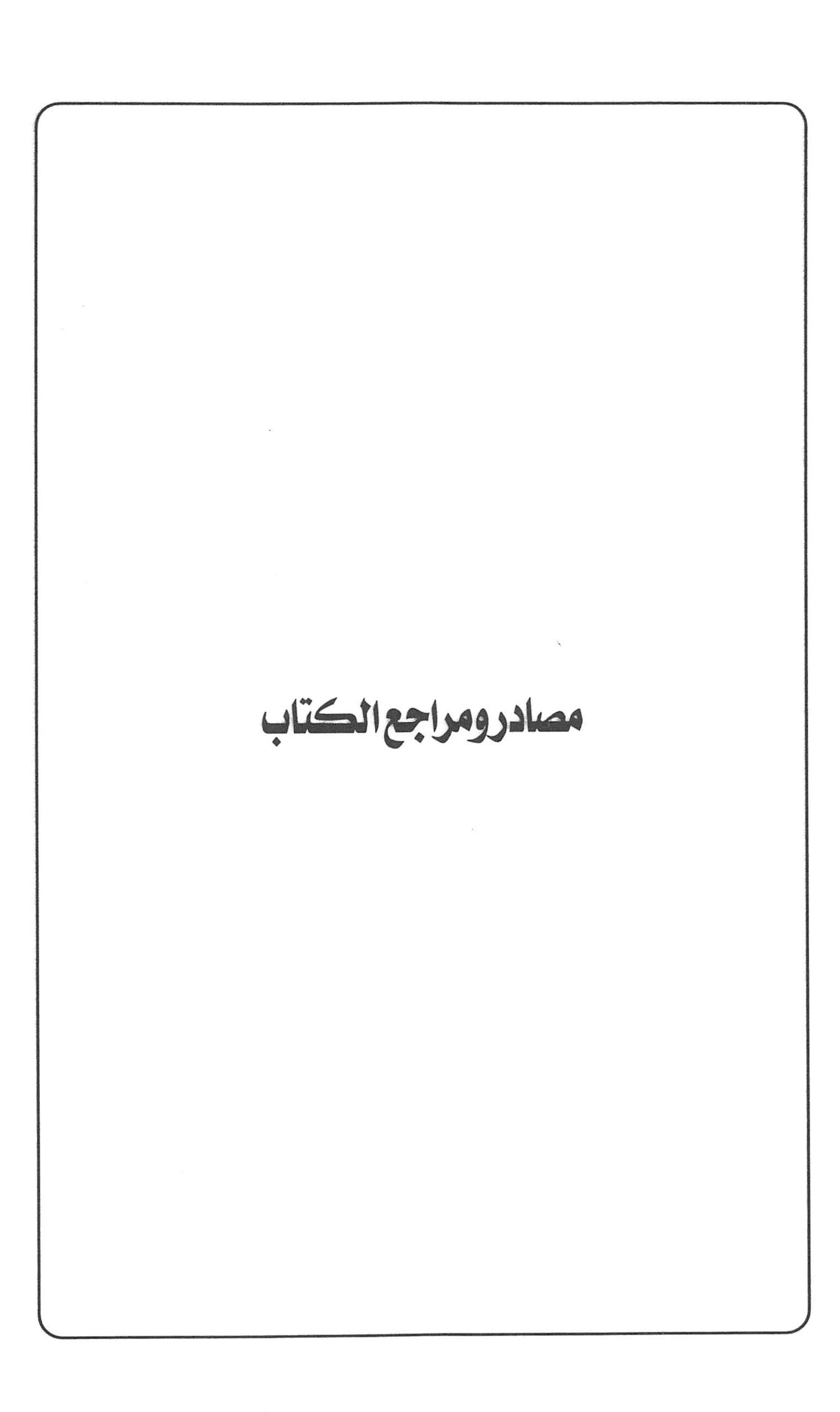
٦٠١ـ حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ٢١.

٦٠٢ـ نفس المرجع: ص ١٩.

٦٠٣ـ كمال الدين سامح: المرجع السابق: ص٦٤، ولنفس المؤلف: لمحات فى تاريخ العمارة المصرية: ص٦٥، عبدالسلام نظيف: المرجع السابق: ص ٣٢، حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الأ ثرية: ص٣٨٤.

٦٠٤ـ كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر: صب٦٤، ولنفس المؤلف: لمحات فى تاريخ العمارة المصرية: ص٦٦.

٦٠٥ـ حسن عبدالوهاب: تاريخ المساجد الأثرية: ص ص٣٦٨ ـ ٣٧١.


مصادر ومراجع الكتاب

أولا: المصادر العربية:

- البخارى (أبو عبد الله محمد بن بردازبة).
  الصحيح (كتاب الأطعمة وكتاب الأشربة).
  طبعة بولاق (١٣١٢هـ/ ١٨٩٢م).
- الإبشيهى (الشيخ شهاب الدين أحمد).
  المستطرف فى كل فن مستظرف.
  الطبعة الثانية ـ القاهرة (١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥م).
- ابن الأثير (أبو الحسن على بن محمد).
  الكامل فى التاريخ.
  تحقيق سعيد عاشور فى تراث الإنسانية ـ الجزء الثانى.
- ابن الأخوة (محمد بن محمد القرشى).
  معالم القربة فى أحكام الحسبة.
  تحقيق روبن لوى ـ كمبردج (١٩٣٧م).
- الأزرقى (أبو الوليد محمد بن عبدالله).
  أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار.
  طبعة مكة المكرمة (١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م).
- ابن إياس (أبو البركات محمد بن أحمد الحنفى).
  بدائع الزهور فى وقائع الدهور المسمى تاريخ مصر.
  ٣ أجزاء طبعة بولاق (١٣١١ـ ١٣١٢هـ)، جزءان (٤ـ٥) تحقيق محمد مصطفى القاهرة (١٩٣٦هـ ـ ١٩٦١م).
- ابن بطوطة (أبو عبدالله محمد بن إبراهيم اللواتى الطنجى).
  تحفة الأنظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار المسماة بالرحلة.
  الطبعة الأزهرية الأولى (١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م).
- البلاذرى (أحمد بن يحيى البغدادى).

فتوح البلدان.

الطبعة الأولى ـ القاهرة (١٣١٩هـ/ ١٩٠١م).

ـ البيهقى (أحمد بن الحسين بن على النيسابورى).

المحاسن والمساوئ.

مطبعة فردريك (١٣٢٠هـ).

ـ ابن تغرى بردى (جمال الدين أبو المحاسن يوسف).

النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة.

نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ـ القاهرة (١٣٨٣هـ/ ١٩٦٣م).

ـ ابن تيمية (عبد السلام بن عبدالله الحرانى الدمشقى).

الحسبة فى الإسلام.

دار الكاتب العربى (بدون).

ـ الثعالبى (أبو منصور عبد الملك بن محمد).

فقه اللغة وسر العربية.

القاهرة (١٣٥٢هـ/ ١٩٣٣م).

ـ الجاحظ.

التبصر بالتجارة.

القاهرة (١٣٥٤هـ).

ـ ابن الحاج (محمد بن محمد العبدرى).

المدخل.

القاهرة (١٢٩٣هـ/ ١٨٧٣م).

ـ ابن حوقل (أبو القاسم بن حوقل النصيبى).

المسالك والممالك.

طبعة ليدن (١٨٧٢م).

ـ ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربى).

العبر وديوان المبتدأ والخبر المسمى بالمقدمة.

القاهرة (١٣٢٧هـ/ ٠٧ ١٩م).

- ابن دقماق (إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائى).
الإنتصار لواسطة عقد الأمصار.
القاهرة (١٣٠٩هـ).
- ابن رستة (على بن أحمد بن عمر).
الأعلاق النفيسة.
طبعة ليدن (١٨٩٢م).
- ابن الزيات (شمس الدين محمد).
الكواكب السيارة فى ترتيب الزيارة فى القرافتين الكبرى والصغرى.
القاهرة (١٣٢٥هـ/ ١٩٠٧م).
- السبكى (الإمام تاج الدين بن عبد الوهاب).
معيد النعم ومبيد النقم - تحقيق محمد النجار وآخرون.
الطبعة الأولى - القاهرة (١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م).
- السمهودى (جمال الدين أبو المحاسن عبدالله).
وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى.
القاهرة (١٣٢٦هـ/ ١٩٠٦م).
- ابن سيدة (أبو الحسن على بن إسماعيل).
المخصص.
طبعة بيروت (١٩٦٦م).
- السيوطى (الشيخ جلال الدين الشافعى).
حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة.
القاهرة (١٢٩٩هـ/ ١٨٧٩م).
- ابن عبدون (محمد بن أحمد التجيبى).
رسالة في القضاء والحسبة - تحقيق ليفى بروفنسال.
القاهرة (١٩٥٥م).
- ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد الأندلسى).
العقد الفريد - تحقيق مجموعة علماء.
القاهرة (١٣٥٣هـ/ ١٩٣٥م).

- ابن عمر (الحسن بن عبدالله بن محمد).
آثار الأول فى ترتيب الدول (كتاب هامشى فى تاريخ الخلفاء للسيوطى).
نشر محمد قاسم - القاهرة (١٢٩٥هـ/ ١٨٧٥).
- الغزالى (أبو حامد محمد بن أحمد الطوسى).
كتاب كيمياء السعادة - وهو مختصر موجز لجزء من كتابه المعروف (إحياء علوم الدين) فى دائرة المعارف الإسلامية - الطبعة الثانية - مادة غزالى، وقد ترجم هذا المختصر إلى العربية وغيرها.
- الغزولى.
مطالع البدور فى منازل السرور- جزءان.
طبعة مصر (بدون).
- ابن قتيبة (أبو محمد عبدالله بن مسلم).
كتاب المعارف.
القاهرة (١٣٠٠هـ/ ١٨٠٠م).
- القرآن الكريم.
- المقدسى (محمد بن أحمد بن أبى بكر البشارى).
أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم.
طبعة ليدن (١٩٠٩م).
- المقريزى (تقى الدين أحمد بن على).
المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار المسمى بالخطط.
طبعة دار التحرير - ٣ أجزاء - القاهرة (١٩٦٧م).
- المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين).
مروج الذهب ومعادن الجوهر - تحقيق محمد عبد الحميد.
القاهرة (١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م).
- ابن مماتى (الأسعد بن الخطير).
قوانين الدواوين - تحقيق عزيز سوريال عطية
القاهرة (١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م).
- ناصر خسرو (معين الدين القبادياني المروزى).

سفر نامة ـ ترجمة وتقديم أحمد خالد البدلى.
جامعة الملك سعود ـ الرياض (١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م).
ـ ابن هشام.
السيرة النبوية.
ـ ياقوت (شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت الحموى).
معجم البلدان.
دار إحياء التراث العربى ـ بيروت (١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م).
ـ اليعقوبى (أحمد بن أبى يعقوب بن واضح).
كتاب البلدان.
طبعة ليدن (١٨٩٢م).

ثانيا المراجع العربية:

ـ إبراهيم (شحاته عيسى).
القاهرة ـ نشأتها ـ امتدادها.
دار الهلال ـ القاهرة (١٩٥٩م).
ـ إبراهيم (عبد اللطيف ـ دكتور).
الوثائق فى خدمة الآثار ـ العصر المملوكى ـ بحث فى المؤتمر
الثانى للآثار ـ بغداد (١٩٥٧).
ـ إبراهيم (محمود ـ دكتور).
الخزف الإسلامى فى مصر.
مكتبة نهضة الشرق ـ القاهرة (١٩٨٤م).
ـ أحمد (محمود).
دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة.
طبعة بولاق (١٩٣٨م).
ـ الألفى (أبو صالح).
ـ الفن الإسلامى ـ أصوله ـ فلسفته ـ مدارسه.
الطبعة الثانية ـ القاهرة (١٩٦٧م).

ـ الموجز فى تاريخ الفن العام.
دار النهضة ـ القاهرة (١٩٨٠م).
ـ الباشا (حسن ـ دكتور).
مدخل إلى الآثار الإسلامية.
دار النهضة العربية (١٩٨١م).
ـ بلال (ثناء).
الملابس فى العصرين القبطى والإسلامى.
دار النهضة العربية (١٩٨٢م).
ـ بهنسى (عفيف).
ـ جمالية الفن العربى ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت (١٩٧٩م).
ـ العمارة عبر التاريخ ـ دمشق (١٩٨٧م).
ـ تركى (خالد)، أبو صقر (محمد).
علم الأرض.
القاهرة (بدون).
ـ جبرة (جودت ـ دكتور).
المتحف القبطى وكنائس القاهرة القديمة.
الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان (١٩٩٦م).
ـ حبيب (رؤوف).
دليل المتحف القبطى وأهم الكنائس والأديرة بمصر القديمة.
القاهرة (١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦).
ـ حسن (زكى محمد ـ دكتور).
ـ الفن الإسلامى فى مصر ـ القاهرة (١٩٣٥م).
ـ كنوز الفاطميين ـ القاهرة (١٩٣٧م).
ـ فنون الإسلام ـ القاهرة (١٩٤٨م).
ـ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ـ القاهرة (١٩٥٦م).
ـ حسن سليم (دكتور).
مصر القديمة.
مطبعة الكوثر ـ القاهرة (١٩٤٠م).

حسين (عبدالله).

الدولة الإسلامية.

القاهرة (١٩٤٧-١٩٤٨م).

حسين (مصطفى).

دراسات فى تطور فنون النسيج والطباعة.

دار نهضة مصر - القاهرة (١٩٦٩م).

- الحميد (عبد العزيز)، العبيدى (صالح - دكتوران).

الفنون العربية الإسلامية.

بغداد (١٩٧٩م).

- حمودة (حسن على).

فن الزخرفة.

القاهرة (١٩٧٢م).

- الخشاب (يحيى - دكتور).

عرض وتحقيق سفرنامة فى تراث الإنسانية.

- مجلد ١ جزء ٨ ص ص ٦٤١-٦٥٣.

- رزق (عاصم محمد - دكتور).

المحاريب الفاطمية فى جوامع القاهرة ومساجدها - مجلة كلية الآداب -

جامعة الملك سعود - الرياض - عدد ١ سنة ١٩٨٤.

- حفائر البرشا - واحدة من أهم الاكتشافات الأثرية القبطية فى مصر - مجلة كلية الآداب -

جامعة الملك سعود - الرياض - مجلد ١٢ عدد ٢ سنة (١٩٨٥).

- مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية - سلسلة الألف كتاب الثانى عدد ٦٨ سنة (١٩٨٩م).

- مجموعة ابن مزهر المعمارية بالقاهرة (المجلس الأعلى للآثار) (١٩٩٥م).

- رسلان (عبدالمنعم - دكتور).

الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا.

مؤسسة تهامة - جدة (١٩٨٠م).

- الرفاعى (أنور).

تاريخ الفن عند العرب والمسلمين.
دار الفكر ـ طبعة ثانية (١٩٧٧م).
ـ رياض (هنرى ـ دكتور وآخرون).
دليل آثار الأسكندرية.
مطبعة جامعة الأسكندرية (١٩٦٥م).
ـ زكى (عبدالرحمن ـ دكتور).
ـ الفسطاط وضاحيتها العسكر والقطائع ـ المكتبة الثقافية ـ عدد ١٥٨ ـ القاهرة (١٩٦٦م).
ـ القاهرة ـ تاريخها وآثارها من جوهر القائد إلى الجبرتى المؤرخ ـ القاهرة (١٩٦٦م).
ـ مساجد القاهرة المباركة ومشاهدها ـ القاهرة (١٩٦٩م).
ـ موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام ـ القاهرة (١٩٨٧م).
ـ سامح (كمال الدين ـ دكتور).
ـ العمارة الإسلامية فى مصر (مطبعة جامعة القاهرة ١٩٧٠م).
ـ لمحات فى تاريخ العمارة المصرية منذ أقدم العصور حتى العصر الحديث ـ (المجلس الأعلى للآثار ١٩٨٦م).
ـ سرور (محمد جمال الدين ـ دكتور).
دولة بنى قلاوون فى مصر.
دار الفكر العربى ـ القاهرة (١٩٤٧م).
ـ سلطان (محمد ـ دكتور).
الألياف النسيجية.
الأسكندرية (١٩٧٧م).
ـ شافعى (فريد محمود ـ دكتور).
ـ العمارة العربية الإسلامية ـ عصر الولاة ـ هيئة الكتاب (١٩٧٠م).
ـ العمارة العربية الإسلامية ـ ماضيها وحاضرها ومستقبلها.
جامعة الملك سعود ـ الرياض (١٩٨٢م).
ـ صيداوى (حيان).
الإسلام وفئوية تطور العمارة الإسلامية.

دار المتنبى ـ بيروت (١٩٩٢م).
ـ عاشور (سعيد عبدالفتاح ـ دكتور).
ـ المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك ـ القاهرة (١٩٦٢م).
ـ العصر المماليكى فى مصر والشام ـ القاهرة (١٩٦٥م).
ـ العبادى (أحمد مختار ـ دكتور).
قيام دولة المماليك الأولى فى مصر والشام.
مؤسسة شباب الجامعة ـ الأسكندرية (١٩٨٢م).
ـ عبدالجواد (توفيق أحمد ـ دكتور).
تاريخ العمارة والفنون الإسلامية.
القاهرة (١٩٧٠ـ١٩٧١م).
ـ عبد الحميد (سعد زغلول ـ دكتور).
العمارة والفنون فى دولة الإسلام.
مكتبة منشأة المعارف ـ الأسكندرية (١٩٨٦م).
عبدالوهاب (حسن).
ـ العمارة فى مصر فى العصر العثمانى وعصر محمد على ـ مجلة العمارة عدد (٣ـ٤) ١٩٤١م.
ـ من روائع العمارة الإسلامية فى مصر ـ بحث فى المؤتمر الرابع للآثار ـ تونس (١٩٦٣م).
ـ تاريخ المساجد الأثرية ـ طبعة بولاق (١٩٤٦م)، طبعة هيئة الكتاب ١٩٩٤م).
ـ العدوى (إبراهيم أحمد ـ دكتور).
مصر الإسلامية ـ درع العروبة ورباط الإسلام.
المجلس الأعلى للآثار (١٩٩٢م).
ـ عزت (رجب).
تاريخ الأثاث منذ أقدم العصور.
هيئة الكتاب (١٩٧٨م).
ـ عطية الله (أحمد).
دائرة المعارف الحديثة.

الطبعة الأولى ـ القاهرة (١٩٥١ـ١٩٥٢م).
ـ عكاشة (ثروت ـ دكتور).
القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية.
دار المعارف (١٩٨١م).
ـ علام (نعمت).
فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية.
دار المعارف ـ الطبعة الثانية (١٩٧٧م).
ـ على (جواد ـ دكتور).
المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام.
المجمع العلمى ببغداد (١٩٥٢ـ١٩٥٣م).
ـ فارس (بشر).
سر الزخرفة الإسلامية.
المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة (١٩٥٢م).
فاضل (عبدالخالق).
ـ عربى ـ آرامى ـ آشورى.
مجلة سومر عدد (١٤) سنة (١٩٥٨م).
ـ فكرى (أحمد ـ دكتور).
ـ المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها ـ دار المعارف (١٩٦١م).
ـ العصر الفاطمى ـ دار المعارف (١٩٦٥م).
ـ العصر الأيوبى ـ دار المعارف (١٩٦٩م).
ـ فهمى (عبدالرحمن ـ دكتور).
صنج السكة فى فجر الإسلام.
مطبعة دار الكتب (١٩٥٧م).
ـ كاشف (سيدة إسماعيل ـ دكتورة).
مصر فى عهد عصر الإخشيديين.
القاهرة (١٩٥٠م).

- كامل (عبدالرافع - دكتور).
مدخل إلى تكنولوجيا النسيج والتابسترى.
دار المعارف (١٩٨٢م).
- كحالة (عمر).
الفنون الجميلة فى العصور الإسلامية.
دمشق (١٩٧٢م).
- لمعى (صالح - دكتور).
التراث المعمارى الإسلامى فى مصر.
بيروت (١٩٧٥م).
- ماهر (سعاد - دكتورة).
- مساجد مصر وأولياؤها الصالحون - ٥ أجزاء - طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية (١٩٧١-١٩٨٣م).
- النسيج الإسلامى - طبعة جامعة القاهرة (١٩٧٧م).
- الفن القبطى - طبعة جامعة القاهرة (١٩٧٧م).
- العمارة الإسلامية على مر العصور - جدة (١٩٨٥م).
- الفنون الإسلامية - هيئة الكتاب (١٩٨٦م).
- محرز (جمال محمد - دكتور).
منازل الفسطاط كما تكشف عنها حفائر الفسطاط.
دار الكتب المصرية (١٩٧٠م).
- مرزوق (محمد عبدالعزيز - دكتور).
- الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية - طبعة المتحف الإسلامى (١٩٤٢م).
- مساجد القاهرة قبل المماليك - القاهرة (١٩٤٢م).
- تاريخ صناعة النسيج فى الأسكندرية على عهد البطالمة - الأسكندرية (بدون).
- مكانة الفن الإسلامى بين الفنون - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - عدد (٩) جزء (١) مايو (١٩٥٧م).
- الحياة الفنية فى مصر الإسلامية من الفتح العربى حتى الفتح التركى - بحث فى المجلد الثانى من كتاب «تاريخ الحضارة المصرية» - القاهرة (١٩٦٣م).

- الفن الإسلامى - تاريخه وخصائصه - بغداد (١٩٦٥م).
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين - القاهرة (١٩٧٤م).
- الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى - هيئة الكتاب (١٩٧٤م).
- مصطفى (محمد - دكتور).
دليل موجز متحف الفن الإسلامى.
القاهرة (١٩٧٩م).
- النبراوى (فتحية).
تاريخ النظم والحضارة الإسلامية.
دار المعارف (١٩٨١م).
- نصحى (إبراهيم - دكتور).
تاريخ مصر فى عصر البطالمة.
القاهرة (١٩٤٦م).
- نظيف (عبدالسلام - مهندس).
دراسات فى العمارة الإسلامية.
هيئة الكتاب (١٩٨٩م).
- وجدى (محمد فريد).
دائرة معارف القرن (١٤-٢٠).
القاهرة (١٩٢٤م).
- الولى (الشيخ طه).
المساجد فى الإسلام.
دار العلم للملايين - بيروت (١٩٨٨م).

ثالثا: المراجع الأجنبية المعربة

- آبا (أوقطاى آصلان) وترجمة عيسى (أحمد - دكتور).
فنون الترك وعمائرهم - استانبول (١٩٨٧م).
- آرنولد (توماس) وترجمة فتح الباب (جرجس).
تراث الإسلام - طبعة ثالثة - بيروت (١٩٧٨م).

- ايتنجهاوزن (ريتشارد) وترجمة مؤنس (حسين - دكتور وآخرون).
الفنون الزخرفية والتصوير - بحث فى كتاب «تراث الإسلام» القسم الثانى - سلسلة عالم المعرفة - الكويت (بدون) ص ص٦٠-٨٩.
- بول (لين) وترجمة إبراهيم (حسن).
سيرة القاهرة - مكتبة النهضة المصرية (١٩٥٠م).
- تروبل (مرجريت) وترجمة فريد (مجدى).
أصول التصميم فى الفن الأفريقى - القاهرة (بدون).
- جرابار (أوليج) وترجمة مؤنس (حسين - دكتور وآخرون).
بحث عن العمارة الإسلامية فى كتاب «تراث الإسلام» - القسم الثانى
سلسلة عالم المعرفة - الكويت (بدون) ص ص١٣-٥٩.
- جوتاين (س. د.) وترجمة القوصى (عطية - دكتور).
دراسات فى التاريخ الإسلامى والنظم الإسلامية - الكويت (١٩٨٠م).
- جومار وترجمة فؤاد (أيمن).
التطور العمرانى لمدينة القاهرة منذ نشأتها وحتى سنة (١٨٠٠م).
مكتبة الخانجي - القاهرة (١٩٨٨).
- دللى (ولفريد) وترجمة أحمد (محمود).
العمارة العربية بمصر فى شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربى.
المطبعة الأميرية ببولاق (١٩٢٣م).
- ديماند (م. س.) وترجمة عيسى (أحمد - دكتور).
الفنون الإسلامية - دار المعارف - الطبعة الثالثة (١٩٨٢م).
- رايس (دافيد) وترجمة الإصبحى (منير).
الفن الإسلامى - دمشق (١٩٧٧م).
- رينسمان (ستيفن) وترجمة جاويد (عبدالعزيز).
الحضارة البيزنطية - القاهرة (١٩٦١م).
- كريزويل (ك. أ. س.) وترجمة عبلة (عبدالهادى).
الآثار الإسلامية الأولى - دمشق - طبعة أولى (١٩٨٤م).

- كوك (أ .) وترجمة جندى (عوض).

الصناعات والصناع - القاهرة (١٩٢٧م).

- كونل (إرنست) وترجمة موسى (أحمد).

الفن الإسلامى - دار صادر - بيروت (١٩٦٦م).

- لوبون (غوستاف) وترجمة زعيتر (عادل).

حضارة العرب - الطبعة الرابعة - القاهرة (١٩٦٤م).

- لوكاس (الفريد) وترجمة اسكندر (زكى - دكتور)، غنيم (محمد زكريا).

المواد والصناعات عند قدماء المصريين - القاهرة (١٩٤٥م).

- متز (آدم) وترجمة أبو ريدة (محمد عبدالهادى).

الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى - القاهرة (١٩٤٠).

رابعا المراجع الأجنبية:

Abouseif (D.B.):

- The minarets of cairo (the American universty press, 1948).
- Islamic Architecture in Cairo (the Amer. univ. press, 1989).

Braulik:

Alte Aegyptische Gewebe, (Stuttagart, 1900).

Briggs (M.S.):

Muhammadan Architecture in Egypt and palestine, (London, 1924).

Bourgoin (J.).

Les Elements de l'Art Arabe (Paris, 1897).

Greswell (K.A.C.):

- The Muslim Architecture of Egypt (Oxford; 1952-9).
- Ashort Account of Early Muslim Architecture, (The Amer, Univ. press, 1986).

Dimand (M.S.):

Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen (Metropolitan Museum studies, Vol. 3. part 2, June, 1931).

Encyclopedia Britanica:

London, 1966, Art Ivory

Ettinghausen (R.):

The uses of spheronical vessels in the Near East, (journal of the Near Eastern studies, vol. l. XXIV, No. 3, 1965.

Fikry (A.):

L'Art Roman de puy et les influences Islamique (Paris, 1934).

Grabar (O.):

The formation of Islamic Art (Yale, 1973).

Crowfoot (G.) & Griffith (J.):

Coptic textiles in two faced weaving with pattern in reverse, (Joural of Egyptian Archeology, Vol. XXV, 1039.

Griffith (J.) & Crowfoot (G.):

An early use of cotton in the Nile valley, (Jour. of Egypt. Arch. XX, 1934).

Grube (E.) & Grabar (O.):

Architecture of the Islamic world (London, 1978).

Harvy (A.):

Tanning Materials (London, 1921)

Hautcoeur (L.) et wiet (G.):

Les Mosquees du Cairo (Paris, 1932).

Hooper:

Handloom weaving (London, 1926).

Johl (G.H.):

Alte Aegyptische webestule (Leipzig, 1924).

Kuhnel (E.):

La tradition copte dans les tissus Musulman

(societe d'Archeologie conte, IV, 1938).

Lamm:

Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East, (paris, 1936).

Lane pool (S.):

- The story of Cairo (London, 1924).

- Ahistory of Egypt in the Middle Ages (London), 1936).

Makenzie (N.):

Ayyubid Cairo, atopographical study, (The Amer. Univ. Press, 1992).

Marcais (G.):

Manuel d'Art Musulman, L'Architectur, 2 Vols. (paris, 1926-7).

Migeon:

Maneul d'Art Musulman (paris, 1907).

Olmer (P.)

Les filteres de Gargoulettes (Catalogue general de Musee Arabe du Caire, Le Caire, 1932).

Parker (R.) & Others:

Islamic Monuments in Cairo (The Amer. Univ. Press, 1984).

Rezq (A.M.):

- Crafts and industries in Mediaeval Egypt, (P.H.D.)- Warsaw Universty, 1978).
- The craftsmen of Muslim Egypt and their social and Military Rank during the Mediaeval Period, (Islamic Archaeological studies, E.A.O. press, 1991, Vol. 4, p.p 1-13.

Singer (Ch.) & Holmyard (E.):

Ahistory of technology, vol. 2, the Mediterranean civilization and the Middle Ages 700 B.C. to A.D. 1500 Oxpord, 1957).

Thomson (W.J.):

Tapestry woven fabrics, (London, 1930).

Van Berchem (M.):

Notes d'Archeoloie Arabe (Journal Asiatique, & serie, Tomes XVLL, XIX, PARIS, 1891).

Wiet, Comb & Sauvaget:

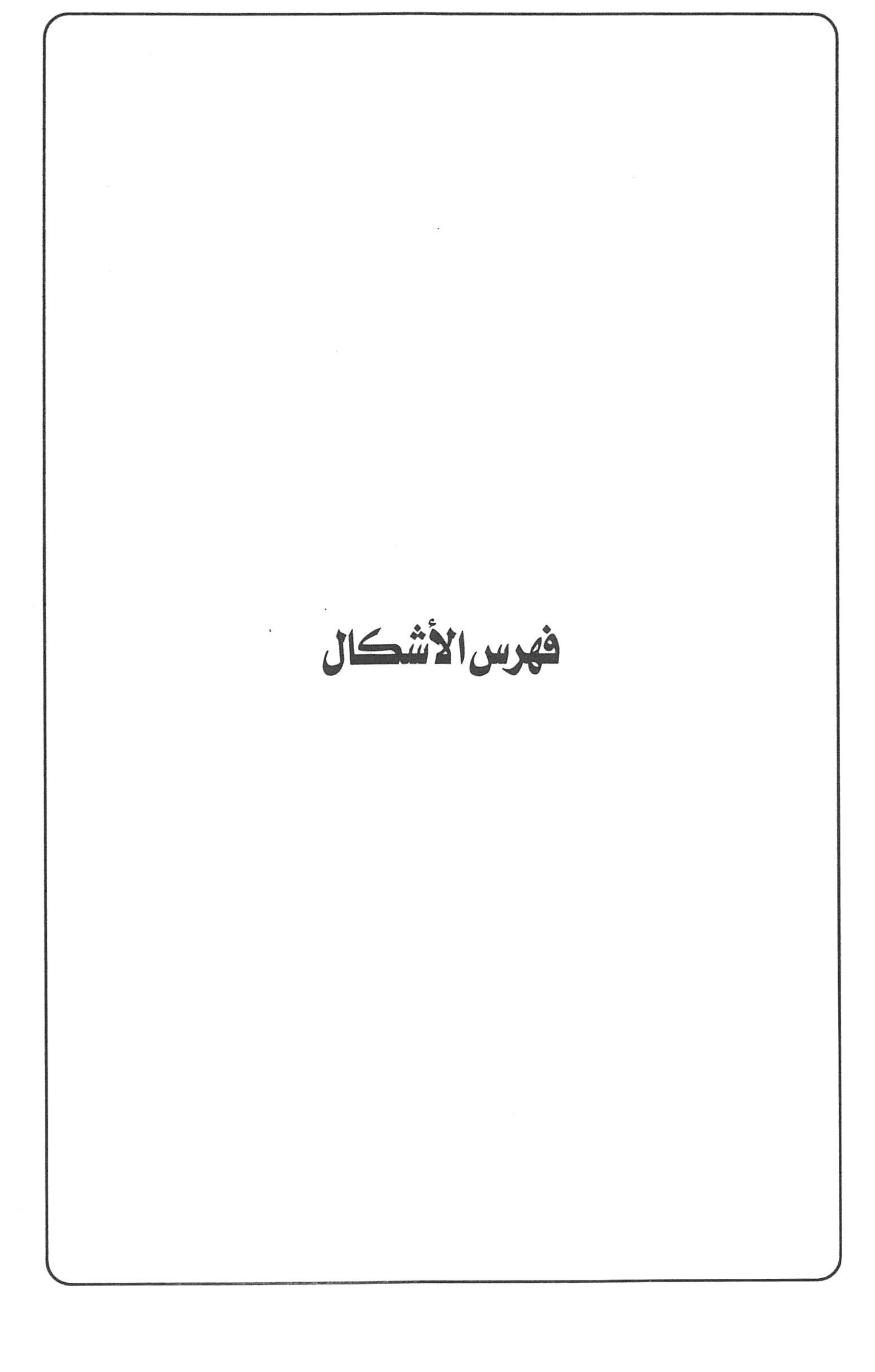
Repertoire chronologique d'Epigraphie Arabe, 12 Vols, Le Gaisre, 1931-1950).

Lutz:

Textiles and Customes among the people of the Near East.

Kendrik (A.F.):

Early Mediaeval woven fabrics (London, 1925).



فهرس الأشكال

فهرس الأشكال

رقم الشكل	بيانه

١٤ شمعدان برونزى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (٣-٤هـ/ ٩-١٠م).

١٥ إناء من فخار غير مدهون تزينه زخارف بارزة بطريقة الباربوتين فى متحف برلين ينسب إلى العراق فيما بين القرنين (٥-٧هـ/ ١١-١٣م).

١٦ شبابيك قلل ذات زخارف مختلفة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من صناعة مصر فى العصور الوسطى.

١٧ قوارير نفط فى مخازن الفسطاط من صناعة مصرفى العصورالوسطى.

١٨ خزف عباسى ذو لون واحد بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ينسب إلى مصر والعراق وإيران فيما بين القرنين (٣-٤هـ/ ٩-١٠م).

١٩ خزف عباسى ذو زخارف محفورة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى معظم بلدان العالمين العربى والإسلامى فيما بين القرنين (٥-٦هـ/ ١١-١٢م).

٢٠ خزف عباسى تقليد خزف أسرة تانج الصينية فى مجموعة فنيه ينسب إلى إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٢-٤هـ/ ٨-١٠م).

٢١ خزف ذو زخارف مرسومة بالبريق المعدنى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى إيران والعراق ومصر فيما بين القرنين (٣-٤هـ/ ٩-١٠م).

٢٢ خزف ذو بريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الطولونى فيما بين القرنين (٣-٤هـ/ ٩-١٠م).

٢٣ خزف ذو زخارف محفورة تحت الدهان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ/ ١٢م).

٢٤ خزف فاطمى ذو برزيق معدنى فى مجموعة كلكيان من صناعة مدرسة سعد المصرية فى القرن (٥-٦هـ/ ١١-١٣م).

٢٥ خزف فاطمى ذو بريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من صناعة مدرسة مسلم المصرية فى القرن (٥هـ/ ١١م).

٢٦ خزف منقوش تحت الدهان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ/ ١٢م).

٢٧ خزف ذو زخارف مرسومة تحت الدهان فى مجموعة الكونتيسة دى بهاج بباريس ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨هـ/ ١٤م).

٢٨ فخار مطلى بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧ـ٩هـ/ ١٣ـ١٥م).

٢٩ زجاج من النوع المعروف باسم الملليفيورى أو الألف زهرة فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة ينسب إلى مصر والشام فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (١ـ٢هـ/ ٧ـ٨م).

٣٠ زجاج معتم أو نصف شفاف فى متحف برلين ينسب إلى مصر والشام فى فجر الإسلام فيما بين القرنين (١ـ٢هـ/ ٧ـ٨م).

٣١ أعيرة وزن زجاجية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى بداية العصر الإسلامى فيما بين القرنين (١ـ٣هـ/ ٧ـ٩م).

٣٢ قمقم من الزجاج فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة تزينه زخارف مضافة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م).

٣٣ قاع آنية زجاجية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينه زخارف مموهة بالمينا ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فى القرن (٥هـ/ ١١م).

٣٤ آنيتان من الزجاج المموه بالمينا برلين تنسبان إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م).

٣٥ إبريق من البلور الصخرى ذى الزخارف المحفورة فى كاتدرائية سان مارك بالبندقية باسم الخليفة العزيز بالله الفاطمى فى القرن (٤هـ/ ١٠م).

٣٦ زجاج مموه بالمنيا فى متحف اللوفر فى باريس والمتحف البريطانى بلندن ومجموعة يوسف كمال بالقاهرة ينسب إلى مصر وسوريا فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧ـ٨هـ/ ١٣ـ١٤م).

٣٧ مشكاة من الزجاج المموه بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٣٨ قنينة من الزجاج المموه بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨هـ/ ١٤م).

٣٩ شمسية أو قمرية من الجص المعشق بالزجاج الملون فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى فيما بين القرنين (٧ـ٨هـ/ ١٣ـ١٤م).

٤٠ أشرطة برونزية مزخرفة فوق الروابط الخشبية بقبة الصخرة توضح الإقتباس من الزخارف البيزنطية فى القرن (١هـ/ ٧م).

٤١ تمثال آيل من البرونز فى متحف ميونخ مما عرف عند الأوروبيين باسم أكوا مانيللا ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٤ـ٦هـ/ ١٠ـ١٢م).

٤٢ إبريق معدنى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية فى القرن (١ـ٢هـ/ ٧ـ٨م).

٤٣ شمعدان برونزى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م).

٤٤ تمثال عقاب (أو نسر) من البرونز عند مدخل مقبرة مدينة بيزا فى إيطاليا ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٦هـ/ ١٢م).

٤٥ تمثال ظبى من البرونز فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٤ـ٦هـ/ ١٠ـ١٢م).

٤٦ حلى من الذهب المموه بالمينا والفضة المذهبة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى فيما بين القرنين (٥ـ٦هـ/ ١١ـ١٢م).

٤٧ آنية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم الملك الناصر يوسف صاحب حلب ودمشق فى القرن (٧هـ/ ١٣م)

٤٨ إناء من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم الملك العادل أبى بكر الثانى فى القرن (٧هـ/ ١٣م).

٤٩ صندوق من البرونز المكفت بالفضة فى متحف برلين تزينه موضوعات زخرفية مسيحية ينسب إلى مصر أو الشام فى العصر الأيوبى خلال القرن (٧هـ/ ١٣م).

٥٠ كرسى عشاء من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٥١ رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير كتبغا عبدالواحد فى القرن (٧هـ/ ١٣م).

٥٢ مقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الملك المنصور محمد فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٥٣ قمقم من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان حسن فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٥٤ صندوق صغير من النحاس المكفت بالفضة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير طغاى تمر فيما بين القرنين (٨-٩هـ/ ١٤-١٥م).

٥٥ تنور من النحاس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير قوصون فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٥٦ ثريا من النحاس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان قايتباى فى القرن (١٠هـ/ ١٦م).

٥٧ شمعدان من البرونز المكفت بالفضة فى متحف برلين ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٥٨ باب خشبى مصفح بالنحاس فى جامع المؤيد أصله من مدرسة السلطان حسن فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٥٩ خوذة من الصلب المكفت بالفضة فى المتحف البريطانى بلندن تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٩هـ/ ١٥م).

٦٠ بلطة قتال فى متحف فيينا باسم الملك الناصر محمد بن قايتباى تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٩هـ/ ١٥م).

٦١ زرد (أو قميص قتال) فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ينسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٩هـ/ ١٥م).

٦٢ موقد من النحاس المطعم بالفضة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك باسم السلطان المظفر يوسف صاحب اليمن من صناعة مصر فى العصر الملوكى خلال القرن (٧هـ/ ١٣م).

٦٣ صينية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف اللوفر فى باريس باسم السلطان على

بن داوود صاحب اليمن من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨هـ/ ١٤م).

٦٤ ألواح خشبية ذات زخارف محفورة فى المسجد الأقصى بالقدس توضح بعض التأثيرات الهيللينستية فى الفنون الإسلامية المبكرة فيما بين القرنين (١ـ٣هـ/ ٧ـ٩م).

٦٥ حشوات خشبية مزخرفة من منبر جامع القيروان تمثل فن الحفر على الخشب فى بداية العصر الإسلامى فيما بين القرنين (٢ـ٣هـ/ ٨ـ٩م).

٦٦ وسائد خشبية مزخرفة فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط ترجع إلى عمارة عبدالله بن طاهر التى أجراها بالمسجد فى بداية القرن (٣هـ/ ٩م).

٦٧ قطعة حشبية مطعمة بالعظم والعاج فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرن (٣هـ/ ٩م).

٦٨ قطعتان خشبيتان ذواتى زخارف محفورة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسبان إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرنين (١ـ٢هـ/ ٧ـ٨م).

٦٩ باب خشبى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينه زخارف نباتية محورة عملت بطريقة الحفر المائل أو المشطوف ينسب إلى سامرا بالعراق خلال القرن (٣هـ/ ٩م).

٧٠ قطعة خشبية فى متحف كلية الآثار جامعة القاهرة مزينة بطريقة الفسيفساء تنسب إلى مصر فى العصر الطولونى خلال القرن (٣هـ/ ٩م).

٧١ حشوة خشبية فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف مجمعة كالفسيفساء تنسب إلى بداية العصر الإسلامى فى مصر خلال القرن (٢هـ/ ٨م).

٧٢ باب الخليفة الحاكم الذى أمر بصنعه للجامع الأزهر فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى سنة (٤٠٠هـ/ ١٠١٠م).

٧٣ حشوة باب فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف نباتية تحيط برأسى حصانين تنسب إلى العصر الفاطمى فى القرن (٥هـ/ ١١م).

٧٤ محراب خشبى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أصله من الجامع الأزهر يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٦هـ/ ١٢م).

٧٥ حجاب خشبى فى كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٥هـ/ ١١م).

٧٦ ألواح خشبية فاطمية فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أصلها من القصر الغربى الصغير عثر عليها فى بيمارستان قلاوون يرجع تاريخها إلى القرن (٥هـ/ ١١م).

٧٧ محراب خشبى من مشهد السيدة نفيسة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٦هـ/ ١٢م).

٧٨ محراب خشبى من مشهد السيدة رقية فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى فى القرن (٦هـ/ ١٢م).

٧٩ تابوت خشبى من مشهد الإمام الحسين فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى بداية العصر الأيربى فى القرن (٦هـ/ ١٢م).

٨٠ حشوات خشبية من تابوت الإمام الشافعى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخها إلى بداية العصر الأيوبى فى القرن (٦هـ/ ١٢م).

٨١ قطعة من العظم فى متحف المتروبوليتان بنيويورك يزينها رسم صياد وغزال تنسب إلى مصر فى العصر الفاطمى خلال القرن (٥هـ/ ١١م).

٨٢ حشوة عاجية فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف نباتية وهندسية تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (٨هـ/ ١٤م).

٨٣ كرسى عشاء من الخشب المطعم بالعظم والأبنوس فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخه إلى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٨٤ مشربية من خشب الخرط المملوكى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر فيما بين القرنين (٨-٩هـ/ ١٤-١٥م).

٨٥ طبقان نجميان مطعمان بالعظم والعاج أحدهما بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة والآخر بمتحف المتروبوليتان بنيويورك ينسبان إلى مصر فيما بين القرنين (٧-٨هـ/ ١٣-١٤م).

٨٦ علبة من العاج المخرم فى المتحف البريطانى بلندن يرجع تاريخها إلى العصر المملوكى فى القرن (٨هـ/ ١٤م).

٨٧ عمامة سمويل بن موسى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهى أقدم قطعة نسيج إسلامية مؤرخة، من صناعة مصر سنة (٨٨هـ/ ٧٠٧م).

٨٨ قطعة من الصوف فى متحف برلين تزينها زخارف محورة توضح استمرار التقاليد القبطية فى النسيج الإسلامى المبكر فى مصر فيما بين القرنين (١-٣هـ/ ٧-٩م).

٨٩ قطعة من الصوف والكتان فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف ذات تأثيرات قبطية (٣-٤هـ/ ٩-١٠م).

٩٠ قطعة سجاد فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف تشبه الدانتلا عثر عليها فى أطلال الفسطاط يغلب على الظن أنها ترجع إلى العصر الفاطمى (٥-٦هـ/ ١١-١٣م).

٩١ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة توضح استمرار الطراز العباسى فى النسيج المصرى خلال القرنين (٤-٥هـ/ ١٠-١١م).

٩٢ قطعة من الكتان الفاطمى ذات زخارف منسوجة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع تاريخها إلى القرن (٥هـ/ ١١م).

٩٣ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تنسب إلى مصر فى القرن (٥هـ/ ١١م).

٩٤ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف حريرية وجلدية مطروقة بالذهب، يغلب على الظن أنها تنسب إلى الخليفة المستنصر بالله فى القرن (٥هـ/ ١١م).

٩٥ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة توضح بداية الاتجاه نحو إحلال الكتابة النسخية محل الكتابة الكوفية فى القرن (٦هـ/ ١٢م).

٩٦ قطعة من الكتان الفاطمى فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تزينها زخارف ملونة مطبوعة، يرجع تاريخها إلى القرن (٦هـ/ ١٣م).

٩٧ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف منسوجة تشبه التحف المعدنية المعاصرة لها، يرجع تاريخها إلى نهاية القرن (٧هـ/ ١٣م).

٩٨ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف السيدة العذراء بمدينة دانزج تزينها زخارف مطرزة، يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٧ـ٨هـ/ ١٣ـ١٤م).

٩٩ قطعة من النسيج المملوكى فى متحف الفن الإسلامى تزينها زخارف مطبوعة يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٨ـ٩هـ/ ١٤ـ١٥م).

١٠٠ قطعة من الحرير المملوكى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف إسلامية محورة ذات تأثيرات ساسانية يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين (٨ـ٩هـ/ ١٤ـ١٥م).

١٠١ قطعة من نسيج المخمل أو القطيفة التركى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف ذات تأثيرات إيطالية يرجع تاريخها إلى القرن (١٠هـ/ ١٦م).

١٠٢ قفطان من النسيج الموشى فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول باسم السلطان محمد الفاتح يرجع تاريخه إلى القرن (٩هـ/ ١٥م).

١٠٣ قطعة من النسيج العثمانى فى متحف المتروبوليتان بنيويورك تزينها زخارف مطرزة بغرزة الرفى، يرجع تاريخها إلى القرن (١١هـ/ ١٧م).

١٠٤ قطعة من سجادة مصرية مما كان يعرف خطأ باسم سجاجيد دمشق فى متحف برلين وهى من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (١٠هـ/ ١٦م).

١٠٥ قطعة من سجادة مصرية فى متحف المتروبوليتان بنيويورك مما كان يعرف خطأ باسم سجاجيد دمشق، وهى من صناعة مصر فى العصر المملوكى خلال القرن (١٠هـ/ ١٦م).

١٠٦ بقايا زخارف جصية قديمة فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط يرجع تاريخها إلى القرن (٣هـ/ ٩م).

١٠٧ كتابات كوفية بمقياس النيل بجزيرة الروضة يرجع تاريخها إلى سنة (٢٤٧هـ/ ٨٦١م).

١٠٨ زخارف جصية فى أحد شبابيك جامع ابن طولون القديمة يرجع تاريخها إلى ما بين سنتى (٢٦٣ـ٢٦٥هـ/ ٨٧٦ـ٨٧٨م). يرجع تاريخها إلى الفترة فيما بين سنتى (٣٨٠ـ ٤٠٣هـ/ ٩٩٠ـ ١٠١٢م).

١٠٩ بقايا مشهد آل طباطبا الذى يرجع تاريخه إلى العصر الإخشيدى سنة (٣٣٤هـ/ ٩٤٥م).

١١٠ منحوتات حجرية فى واجهة الجامع الأقمر يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٥١٩هـ/ ١١٢٥م).

١١١ صنج معشقة فى عتب باب النصر يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٤٨٠هـ/ ١٠٨٧م).

١١٢ طاقية محراب مجوف بمشهد السيدة رقية يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٥٢٧هـ/ ١١٢٣م).

١١٣ مقرنص فى محراب مشهد يحيى الشبيه يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى سنة (٥٤٥هـ/ ١١٥٠م) تقريبا.

١١٤ مئذنة على هيئة المبخرة فى جامع الحاكم يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى فيما بين سنتى (٣٨٠-٤٠٣هـ/ ٩٩٠-١٠١٣م).

١١٥ زخارف توريق فى الكتابات الكوفية بجامع الحاكم.

١١٦ كتابات كوفية مزهرة فى محراب مسجد الجيوشى يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى سنة (٤٧٨هـ/ ١٠٨٥م).

١١٧ شرفات ذات أشكال ورقية وهرمية مسننة فى جامع الحاكم يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى فيما بين سنتى (٣٨٠-٤٠٣هـ/ ٩٩٠-١٠١٣م).

١١٨ زخارف حجرية أيوبية فى قبة الصالح نجم الدين. (٦٤١-٦٤٧هـ/ ١٢٤٣-١٢٤٩م)

١١٩ مئذنة شبة أيوبية على هيئة المبخرة فى زاوية الهنود. (٦٤٨هـ/ ١٢٥٠م)

١٢٠ صنج معشقة أيوبية فى قبة الصالح نجم الدين.

١٢١ زخارف جصية أيوبية فى قبة الخلفاء العباسيين. (٦٤٠هـ/ ١٢٤٢م)

١٢٢ محراب أيوبى مجوف فى قبة الصالح نجم الدين.

١٢٣ كتابات كوفية أيوبية فى تابوت المشهد الحسينى. (٥٤٩-٦٣٤هـ/ ١١٥٤-١٢٣٦م).

١٢٤ واجهة حجرية مشهرة فى مسجد المحمودية بميدان القلعة. (٧٩٧هـ/ ١٣٩٤م).

١٢٥ دخلات رأسية مملوكية فى واجهة خانقاه سلار وسنجر الجاولى. (٧٠٣هـ/ ١٣٠٣م).

١٢٦ مدخل تذكارى مملوكى فى المدرسة الأقبغاوية بالجامع الأزهر. (٧٤٠هـ/ ١٣٣٩م).

١٢٧ مئذنة مملوكية ذات رأس واحدة فى مدرسة القاضى أبى بكر مزهر. (٨٨٤-٨٨٥هـ/ ١٤٧٩- ١٤٨٠م).

١٢٨ مئذنة مملوكية ذات رؤوس متعددة فى مدرسة السلطان الغورى. (٩٠٩هـ/ ١٥٠٣م).

١٢٩ قبتان مملوكيتان تزينهما تضليعات رأسية فى خانقاه سلار وسنجر الجاولى.

١٣٠ صنج مملوكية معشقة ذات أشكال مختلفة.

١٣١ مقرنصات حجرية مملوكية فى وكالة قايتباى بالأزهر. (٨٨٣هـ/ ١٤٧٨م).

١٣٢ شرفات مملوكية ورقية الطراز فى واجهة رباط زوجة السلطان إينال. (٨٦٠هـ/ ١٤٥٥م).

١٣٣ أعمدة حجرية مندمجة مزخرفة وغير مزخرفة.

١٣٤ عقد عاتق أو عقد تخفيف مملوكى فى وكالة قايتباى بالأزهر.

١٣٥ سقف مملوكى من النوع المعروف بالمربوعات فى مسجد قايتباى بالصحراء. (٨٧٧ - ٨٧٩ هـ/ ١٤٧٢ - ١٤٧٤م).

١٣٦ محراب مجوف مملوكى الطراز مغشى بالرخام والصدف فى مسجد البردينى. (١٠٢٥هـ/ ١٦١٦م).

١٣٧ منبر خشبى مملوكى فى مسجد السلطان قاتيباى بالصحراء.

١٣٨ منبر حجرى مملوكى من عمل السلطان قايتباى فى خانقاه فرج بن برقوق. (٨٨٨هـ/ ١٤٨٣م).

١٣٩ دكة مبلغ رخامية مملوكية فى جامع السلطان المؤيد. (٨١٨- ٨٢٣هـ/ ١٤١٥- ١٤٢٠م).

١٤٠ كرسى مصحف خشبى فى جامع ابن طولون. (٢٦٣- ٢٦٥هـ/ ٨٧٦ - ٨٧٨م)

١٤١ حاجز من خشب الخرط المملوكى فى سبيل الأمير شيخو. (٧٥٥هـ/ ١٣٥٤م).

١٤٢ أرضيـة مملوكيـة من الرخام الخـردة فى قبـة الغورى. (٩٠٩ـ ٩١٠هـ/ ١٥٠٣ـ ١٥٠٤م).

١٤٣ زخارف مُنَزَّلَة بالمعجون الأسود والأحمر الطوبى فى مدرسة ابن مزهر.

١٤٤ مسجد سـليمان باشا الخادم (سارية الجـبل بالقلعة) ويظهر فى عمارته العثـمانية أسلوب التـغطية بالقبـاب بدلا من السقـوف الخشـبية المسـطحة. (٩٣٥هـ/ ١٥٢٨م).

١٤٥ زخارف جدارية جصية ملونة ذات طراز عثمانى فى مسجد سليمان باشا الخادم.

١٤٦ واجـهة منـزل جمـال الدين الذهبى بالغـورية الذى يعـد واحـدا من أهم المنازل العثمانية فى مصر. (١٠٤٧هـ/ ١٦٣٧م).

١٤٧ سبيـل وكتاب الأمير عبدالرحمن كـتخذا بالنحاسين الذى يعـد واحدا من أهم الأسبلة العثمانية فى مصر. (١١٥٧هـ/ ١٧٤٤م).

١٤٨ مئـذنة عثمانيـة الطراز ذات قمة مخـروطية بمسجد ذو الفـقار بك. (١٠٩٠هـ/ ١٦٧٩م).

١٤٩ قـبة عـثمـانية الطراز فـوق تربة الأميـر سليـمان بالقـرافة الشـرقيـة. (٩٥١هـ/ ١٥٤٤م).

١٥٠ محراب مرخم فى جامع محـمد على باشا الكبير بالقلعة. (١٢٤٦ـ ١٢٦٩هـ/ ١٨٣٠ـ ١٨٥٢م).

١٥١ قطاع فى مسجد الرفاعى بميدان القلعة تظهـر فيه فنون العمارة المصرية فى عصر محمد على. (١٢٨٦ـ١٣٢٨هـ/ ١٨٦٩ـ ١٩١٠م).